

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI



Autera, Baldi,
Di Giammatteo
Fioravanti, Gallo,
Gambetti, Jemma,
Laura, Micciché

*Idee e proposte
per il documentario italiano*

Note, recensioni, e rubriche di: CAVALLARO,
CHITI, KEZICH, VALMARANA, VERDONE.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XXIII - NUMERO 4 APRILE 1962

S o m m a r i o

<i>Assegnato per la prima volta il premio Umberto Barbaro (il riconoscimento a un libro di Lizzani)</i>	pag.	I
<i>Gli Oscar del 1962</i>	»	IV
<i>Notizie varie</i>	»	VII

SAGGI E ARTICOLI

<i>Idee e proposte per il documentario italiano (colloquio a più voci)</i>	»	1
FERNALDO DI GIAMMATTEO: <i>La saggezza si fa strada anche tra i critici avventurosi (A proposito d'un fascicolo dei Cahiers du cinéma sul cinema italiano)</i>	»	34

NOTE

ERNESTO G. LAURA: <i>Valladolid, uno sguardo all'uomo al di là delle frontiere</i>	»	52
--	---	----

I FILM

SALVATORE GIULIANO di G.B. Cavallaro	»	57
UNA VITA VIOLENTA di G.B. Cavallaro	»	60
CONGO VIVO di Paolo Valmarana	»	61
LA VOGLIA MATTA di Giacomo Gambetti	»	63
IL DISORDINE di Fernaldo Di Giammatteo	»	66
ONE, TWO, THREE (<i>Uno, due, tre</i>) di Ernesto G. Laura	»	68
PORGY AND BESS (<i>Porgy and Bess</i>) di Mario Verdone	»	70
THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (<i>I 4 cavalieri dell'Apocalisse</i>) di Leonardo Autera	»	72
WALK ON THE WILD SIDE (<i>Anime sporche</i>) di Tullio Kezich	»	74
<i>Film usciti a Roma dal I-III al 31-III-1962, a cura di Roberto Chiti</i>	»	(25)

Bianco e Nero

*Rassegna mensile di
studi cinematografici*

Anno XXIII - n. 4

aprile 1962

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: U.D.R.I. s. r. l., Roma, via circoscrizione Nomentana 372.



Assegnato per la prima volta il premio Umberto Barbaro

Il riconoscimento a un libro di Lizzani

Nell'Aula Magna del Centro Sperimentale di Cinematografia è stato assegnato il 12 aprile, con solenne cerimonia, il primo « Premio Nazionale Umberto Barbaro » per uno studio sulla cinematografia italiana al volume di Carlo Lizzani « Storia del cinema italiano 1895-1961 ». Erano presenti la vedova dello scomparso, oltre a numerose personalità del cinema fra cui il Direttore Generale dello Spettacolo, avv. Nicola De Pirro, i registi Alessandro Blasetti e Bruno Paolinelli, il commediografo Diego Fabbri, gli attori Leopoldo Trieste e Brunella Bovo, allievi ed insegnanti del C.S.C. e numerosi invitati.

All'inizio della cerimonia il dott. Floris Luigi Ammannati, Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, che è uno degli enti promotori del premio, ha detto: « Il Centro Sperimentale di Cinematografia è particolarmente lieto e onorato di essere la sede scelta per la consegna per la prima volta del premio dedicato a Umberto Barbaro.

Grato e felice anche perché questo ci dà l'occasione di annunciare pubblicamente che il Consiglio direttivo del Centro, accogliendo un voto espresso da più parti, di cui la presidenza si è fatta eco, ha deciso di intitolare una delle aule del nostro Centro alla memoria e al nome di Umberto Barbaro. Non tocca a me parlare qui di Umberto Barbaro. Penso che altri lo faranno con più competenza, soprattutto con maggior conoscenza diretta di me. A me sembra di sottolineare un aspetto importante: Barbaro, nella sua attività di insegnante, di commissario del Centro, di studioso, di critico, di autore, ha portato un impegno ed una coerenza i cui risultati si sono fatti sentire a vantaggio della nostra cinematografia e a conoscenza delle altre cinematografie. Di quest'impegno morale, di questa coerenza, di questa onestà, noi siamo lieti che ci siano qui delle testimonianze, che sono non soltanto nella fotografia o nell'aula a lui dedicate, ma negli alunni che da lui hanno preso spunto e atti-

vità e iniziativa e idee per lavorare con interesse, per lavorare con fecondità, per lavorare con impegno. La memoria di Barbaro è viva soprattutto nei cuori di quanti amano la cinematografia, nei cuori di quanti la sentono non soltanto come fenomeno passeggero e accidentale della nostra attività, ma la ritengono come un fatto fondamentale della cultura e della civiltà contemporanea. Auguro a noi e soprattutto agli allievi che sono qui presenti e a quelli che verranno al Centro, che da lui imparino non soltanto quest'amore allo studio e alla conoscenza, ma imparino soprattutto questo impegno e questa coerenza che è fondamentale per un lavoro serio ed approfondito ».

Ha preso quindi la parola il Presidente della giuria, prof. Galvano Della Volpe: « Vorrei prendere lo spunto, per queste brevi parole che dirò, dalla conclusione di Ammannati, circa il profondo impegno, la coerenza rigorosa di Barbaro, come studioso, e, aggiungerò, come uomo. A chi l'ha conosciuto Umberto Barbaro lascia un ricordo profondo che è al tempo stesso un insegnamento, un ammonimento per ognuno di noi. Pochi uomini hanno avuto, hanno realizzato una unità così profonda come Barbaro di pensiero e di azione, di mente e di parole. Tutta la sua vita è stata dedicata a idee, a idee morali e a idee estetiche. La sua grande umanità, la sua grande cordialità e bonarietà nell'avvicinare gli altri, nel commercio quotidiano della vita, potevano inganinare chi non lo conoscesse. In realtà questa sua grande cordialità, questa sua estrema gentilezza d'animo, quella sua aria così bonaria, avevano dietro a sé, erano la facciata di un rigore estre-

mo, mentale e morale. Perché l'uomo che ha dedicato tutta la sua vita alle sue idee, ed ha pagato assai caro, assai duramente, è Umberto Barbaro. Anche per questo, vorrei dire soprattutto per questo, noi dobbiamo richiamarne il ricordo ai giovani. B. ha avuto una formazione lunga, come uomo di cultura, e questo gli ha permesso di affrontare i problemi del cinema, senza superficialità né angustie. Mi riferisco con quest'ultimo termine alle molte cose superficiali espresse e enunciate in quell'epoca in cui egli cominciò il suo lavoro di critico, di studioso del cinema come fatto di cultura, proprio in quell'epoca — specie tra gli intellettuali e i letterati — prevaleva un atteggiamento estremamente irriflesso e irresponsabile nei riguardi di questo nuovo fatto di cultura che era il cinema. Potremmo fare una lunga serie di nomi, e di nomi illustri, di persone che si sono espresse con una ingenuità, nel migliore dei casi, e con una superficialità, nel peggiore, che veramente danno da pensare. Il cinema era un fatto nuovo, indubbiamente, e non molti potevano essere, come sempre accade in questi casi, prontamente sensibili. Barbaro fu uno dei primissimi. Quel che la cultura italiana deve a Umberto Barbaro, e anche quello che deve a Luigi Chiarini, non è facile da dire: la scoperta del cinema sovietico, le lunghe analisi sulla tecnica del film, e dei rapporti e delle relazioni in cui questa tecnica si viene a trovare rispetto alla tecnica letteraria o alle altre tecniche artistiche. Questi furono alcuni dei compiti svolti e affrontati da U. B. E poi le lezioni di questo Centro, accanto a Luigi Chiarini, lezioni che hanno formato tan-

ti allievi, tanti giovani che si sono resi noti e nella recitazione e nella regia. Attraverso dunque questo suo calore umano, questa sua grande cordialità, questa sua bontà di uomo, è accaduto che tante idee, non facili, nuove, hanno potuto circolare, hanno potuto essere apprese dai giovani, hanno potuto farsi valere. E questo è anche importante, perché un altro temperamento, un altro carattere, non avrebbe potuto avere quell'influenza, quell'ascendente sui giovani come l'ha avuta Barbaro. Quest'ascendente è dovuto proprio a questa sua grande umanità. Certo che, attraverso questo suo tratto, così umano, così cordiale, anche bonario era la sua una forte mente che trovava così la comunicazione specie tra i giovani. Tutti noi ricordiamo le lunghe conversazioni con Barbaro, così umane, non solo ricche di pensiero, di sensibilità, ma anche soprattutto umane perché, non lo dimentichiamo, e non lo dimentichino soprattutto i giovani, Barbaro non fu solo un grande studioso, Barbaro fu anche un grande carattere, un uomo di parte che ha pagato fino in fondo; nessuno avrebbe sospettato che dietro quella sua gentilezza d'animo quella sua cordialità ci sarebbe stato tanto rigore di carattere, un uomo di parte che ha pagato quanto si può pagare per un'idea, finché è morto ».

A nome dell'A.N.A.C. (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) ha parlato il regista Mario Camerini: « Dopo le parole di Galvano Della Volpe io non posso aggiungere altro sulla figura e sull'importanza che ha avuto per il cinema italiano Umberto Barbaro. Volevo dire solo che avevo oggi un impegno molto im-

portante, ma ho sentito che era un impegno più importante venire qui per portare l'adesione di tutti gli autori cinematografici all'istituzione di questo premio, che è un premio per un'opera sul realismo italiano. Ed è stato giusto che «Filmcritica» abbia intitolato questo premio a U. B., perché U. B. è stato un maestro di questo Centro Sperimentale, è stato un critico di grande valore, è stato un saggista e un'autore che ha portato un vasto contributo sui problemi del cinema, sul realismo nel cinema e sull'estetica cinematografica».

Ha fatto seguito un breve intervento del prof. Luigi Chiarini: «Mi è difficile dire, anche due parole, in quest'occasione, in questa sede e a proposito di un premio che si intitola a U. B. La mia amicizia con lui è stata, oltre che un'amicizia affettuosa, fraterna, un'amicizia fatta di lavoro comune, di battaglie comuni, un'amicizia anche dialettica, di discussioni, di posizioni diverse, spesso. Per cui venire proprio qui in quest'aula, oggi, a dire due parole per un premio che si intitola a U. B. è per me molto difficile non essere preso dalla commozione di tanti ricordi che si affollano nella mia mente e nel mio animo. Quello che a me sembra importante, è che proprio oggi, qui, al Centro Sperimentale, un premio che è dato per un'opera, che dà un contributo allo studio critico del realismo nel campo cinematografico, sia intitolato a U. B. e l'istituzione del premio, la consegna per la prima volta di questo premio, avvenga qui. Perché, come ha detto bene l'amico Galvano Della Volpe, U. B. è stato certamente un grande studioso, un grande critico, nel campo degli

studi cinematografici, ma uno studioso e un critico non generico, che amava lo studio per lo studio, uno studioso e un critico che partiva da una precisa ideologia che si è venuta sempre più chiarificando nella sua mente, nella sua coscienza; uno studioso che, come tutti gli studiosi seri, era uno studioso di parte. Con tutto ciò B., qui nell'insegnamento accanto a me, assieme a Pasinetti, pure avendo una posizione precisa, era sempre pronto e aperto alla dialettica. B. sapeva che le idee si rafforzano solo nel confronto delle idee che si oppongono, e quindi era pronto alla discussione con tutti, era pronto ad accettare, non solo dagli altri colleghi che con lui qui insegnavano, ma dagli stessi allievi obiezioni, osservazioni, a chiarire le proprie idee e a chiarire quelle degli altri. Per cui credo che in fondo l'onore maggiore che si fa alla sua memoria è proprio nella attribuzione qui di questo premio. Perché se è vero che gli uomini di cultura seri sono sempre uomini di parte, è anche vero che la cultura è il risultato di questa dialettica. Quindi un istituto di cultura deve essere aperto

a tutte le discussioni, aperto a tutte le ideologie, aperto direi a tutte le parti della cultura. E' importante dunque che il premio venga dato qui a riaffermazione che questo istituto, secondo la sua tradizione, è un istituto di cultura, tale è sempre stato e tale vuol rimanere, consapevoli coloro che ne hanno la responsabilità che la cultura non ha né può avere discriminazioni di sorta e che la cultura è proprio il complesso della vita dialettica, in questo senso, di tutto un popolo. Il nome di U. B. pur essendo lui, come dicevo, uomo di parte, oggi ci ricorda e ricorda questo: la cultura è proprio il dialogo, è lo scambio che avviene tra tutte le parti. Quindi noi oggi con questo premio possiamo simboleggiare questo fatto importante, di cui B., pur essendo rigorosamente fedele alle sue idee, era consapevole e la sua consapevolezza la dimostrava nel rispetto delle idee altrui, che non significava accettazione, ma semplicemente rigorosa discussione».

Ha parlato poi il Segretario del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, Mario Gallo: «Sono lieto di



La vedova e i figli di Barbaro durante la cerimonia.

dare, anche a nome del Consiglio direttivo e del presidente che mi incarica di esprimere il rammarico di non poterlo fare personalmente la piena adesione del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici al premio U. B. Il nostro sindacato aderisce a questa iniziativa non solo perché U. B. è stato uno dei suoi soci più illustri, ma anche perché lo considera utile allo sviluppo della cultura cinematografica. Qui è stato esaurientemente ricordato il notevole contributo che B. ha dato all'approfondimento del linguaggio e dei valori estetici e sociali del cinema, ed anche della sua opera ricca e stimolante che è stata il risultato di una rigorosa coerenza intellettuale e morale. Noi crediamo che U.B. studioso teorico e uomo sia il migliore esempio a quanti vogliano affrontare i problemi della cultura cinematografica, non dimenticando e ricordando anzi che l'impegno culturale è sempre sterile quando non si accompagna ad un impegno verso i problemi dell'uomo e della società».

Ha porto infine il saluto il rappresentante dei lavoratori del cinema, Battistrada: «Mi è particolarmente caro portare l'adesione al premio U. B. del Sindacato dei lavoratori cinematografici. Quei lavoratori del cinema che, in questo momento, danno un contributo quotidiano e fattivo all'ampliamento, al rafforzamento della nostra industria cinematografica. Colgo l'occasione per ricordare, profondamente d'accordo nel giudizio sulla profonda affinità di B. uomo e studioso, che poco fa esprimeva il Prof. Della Volpe, un episodio lontano, ma così presente, della vita e della lotta di U. B. Quando nel lontano 1946 il

Gli Oscar del 1962

L'Academy hollywoodiana ha assegnato il 9 aprile, nel Civic Auditorium di Santa Monica, i suoi tradizionali premi («Oscar»), riferiti, come sempre, alla produzione dell'anno precedente. I premi sono i seguenti:

MIGLIOR FILM: *West Side Story* di Robert Wise e Jerome Robbins;

MIGLIORE REGIA: Robert Wise e Jerome Robbins per *West Side Story*;

MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHILE: Maximilian Schell per *Judgement at Nuremberg* (Vincitori e vinti) di Stanley Kramer;

MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Sophia Loren per *La ciociara* di Vittorio De Sica (Italia);

MIGLIORE ATTORE NON PROTAGONISTA: George Chakiris per *West Side Story*;

MIGLIORE ATTRICE NON PROTAGONISTA: Rita Moreno per *West Side Story*;

MIGLIOR FILM STRANIERO: *Through a Glass Darkly* di Ingmar Bergman (Svezia);

MIGLIOR SCENEGGIATURA ORIGINALE: *William Inge* per *West Side Story*;

MIGLIOR SCENEGGIATURA NON ORIGINALE: *Abby Mann* per *Judgement at Nuremberg* (Vincitori e vinti) (tratto da un lavoro televisivo);

MIGLIORE FOTOGRAFIA: *a colori:* *West Side Story*; *in bianco e nero:* Eugène Shufftan per *The Hustler* (Lo spaccone);

MIGLIORE SCENOGRAFIA: *film a colori:* *West Side Story*; *in bianco e nero:* Harry Horner ed Albert Brenner per *The Hustler* (Lo spaccone);

MIGLIORI EFFETTI SPECIALI FOTOGRAFICI: Bill Warrington e Wally Veevers per *The Guns of Navarone* (I cannoni di Navarone) di Jack Lee-Thompson (Gran Bretagna);

MIGLIORI COSTUMI: *a colori:* Irene Sharaff per *West Side Story*; *in bianco e nero:* Piero Gherardi per *La dolce vita* (Italia);

MIGLIORE MONTAGGIO: *West Side Story*;

MIGLIORE COLONNA MUSICALE: *per film musicale:* *West Side Story*; *per film non musicale:* Henry Mancini per *Breakfast at Tiffany's* (Collazione da Tiffany);

MIGLIORE SONORO: *West Side Story*;

C.S.C. era chiuso, la cinematografia italiana era in crisi, U. B. insieme al nostro Sindacato, insieme alla sua parte politica, lottò nel lontano scantinato, che forse qualcuno di voi ricorderà, in via Alessandro Torlonia, per riportare la cultura cinematografica nata quasi clandestinamente in queste aule alla sua sede e alla nuova area di libertà per cui B.

tanto aveva sofferto e tanto aveva lottato. Perché B. fu anche un uomo che impegnò tutta la sua vita affinché il cinema italiano, con le sue leggi, concretamente nei suoi istituti rifiorisse, trovasse forza, trovasse strumenti concreti per poter realizzare il cinema che lui con Chiarini ci ha insegnato molte volte in queste aule, nei lontani tempi in cui eravamo

MIGLIORE CANZONE: « Moon River » da *Breakfast at Tiffany's*;

MIGLIORE DOCUMENTARIO: lungometraggio: *Le ciel et la boue* di Pierre-Dominique Gaisseau (Francia); cortometraggio: *Project Hope*; documentario dal vero: *Seawards the Great Ships*;

MIGLIORE DISEGNO ANIMATO: *Ersatz* (Jugoslavia);

PREMI SPECIALI: Stanley Kramer (premio in memoria di Irving Thalberg); George Seaton (premio per meriti umanitari in memoria di Jean Hersholt); Jerome Robbins (premio per l'arte coreografica nel film).

Anche la trentaquattresima edizione degli Oscar ha riconfermato la funzione di supporto pubblicitario alla grande industria che i famosi « Academy Awards » hanno. S'è premiato anche quest'anno un film di grande rilievo spettacolare e se non è sottolineata l'importanza assegnandogli la consueta pioggia di premi, dal maggiore ai minori, dodici in tutto. Pur restando nei binari della tradizione, gli « Awards » consegnati il 9 aprile presentano alcuni elementi di novità che sarebbe ingiusto disconoscere. In primo luogo, all'interno della categoria spettacolo

è visibile una scelta qualitativa: si laurea un West Side Story, « musical » diretto da un Wise e da un Robbins, dove fino a ieri si sarebbe probabilmente preferito un polpettone tipo The Guns of Navarone, che si è dovuto accontentare d'un segnalazione per gli effetti speciali. Accanto a West Side Story, i premi più significativi sono andati a Judgment at Nuremberg (Vincitori e vinti), incoraggiando così quella parte di Hollywood — la parte dei Kramer e dei Kubrick — che, partendo dall'accettazione d'uno schema produttivo classico (i grandi « divi », il « romanzo » ben costruito ecc.), ha saputo coraggiosamente rovesciare i contenuti banali per affrontare temi, civili e morali, realmente vivi. Anche i premi a The Hustler di Rossen si inquadrano in questa tendenza a favore della Hollywood meno conformista. Un secondo aspetto che non sfugge all'attenzione è la « internazionalizzazione » dei premi, fino a ieri rigidamente riservati all'industria indigena: il premio alla nostra Loren per un film tipicamente italiano come La ciociara, il premio al tedesco Schell, quello alla Jugoslavia per il disegno animato, quello a Gherardi per i costumi de La dolce vita sono esempi probanti. (e.g.l.)

alla istituzione di questo premio, perché ormai, con l'attività che caratterizza le nostre maestranze, attraverso l'esperienza di tante crisi, di tante vicissitudini, sono convinti che non si avrà industria cinematografica vitale laddove la cultura cinematografica si smorzasse. Quindi il premio U. B. che, esprimo un augurio, potrà continuare a stimolare, nel suo nome e vivacemente, le nuove generazioni, allo studio vivo dei problemi della cultura cinematografica, darà in definitiva un contributo notevole, io spero, a che la cinematografia italiana si rivolga per le sue funzioni di civiltà, di progresso, di rinnovamento a cui B. dedicandosi soprattutto mirava ».

Il dott. Edoardo Bruno, direttore di « Filmcritica » e membro della giuria, ha dato quindi lettura del verbale del premio: « La commissione del premio naz. U. B. per l'anno 1962, composta dal prof. Galvano Della Volpe presidente, e dai critici e registi, Floris L. Ammannati, Edoardo Bruno, Luigi Chiarini, Nicola Ciarletta, Mario Monicelli, Glauco Pellegrini, Libero Solaroli e Gino Visentini, prese in esame le opere pervenute in numero di 18, tra edite e inedite, nei termini stabiliti dal regolamento, ha deciso di assegnare il premio unico e indivisibile di Lire 400.000 a Carlo Lizzani per il suo volume: " Storia del cinema italiano, 1895-1961 ", edito da Parenti, con la seguente motivazione: " perché l'opera suddetta non solo rientra perfettamente nello spirito del premio, che è quello di recare un effettivo contributo all'approfondimento dei problemi del realismo nel cinema, ma in quanto anche dotata di ampio respiro critico, notevolmente articolata, è ricca di una

suoi allievi: cioè il cinema come arte e industria. B. nel rigore morale che tanto gli è costato in pratica, ha dato la sua opera non solo allo studio e ai problemi dell'estetica cinematografica, non ha dato soltanto la sua opera di studioso di cinema, ma ha dato la sua opera anche come uomo politico di prima qualità nel campo della lotta tuttora dura

per riuscire ad avere un'industria cinematografica, autonoma, libera, indipendente. E proprio per questo i lavoratori cinematografici che anche ultimamente hanno dato prova di grande maturità, di avere anche loro ereditato l'insegnamento di U. B. per cui sono scesi nella lotta in sciopero contro la censura, hanno, con consapevolezza, voluto partecipare

serie di documentazioni. Va inoltre messo in rilievo lo sforzo costante da parte dell'autore di enucleare, caso per caso, i rapporti delle opere filmiche con problemi della storia contemporanea. La commissione sottolinea infine che i lavori presentati al premio, specie dei giovani, rivelano tratti di ingegno vivace e spregiudicato e di buon livello generale di preparazione e di formazione sul cinema d'oggi. Tutto ciò può considerarsi di buon auspicio per il felice proseguimento del premio negli anni futuri».

Ultimo a prendere la parola è stato il regista Carlo Lizzani, che ha pronunciato il seguente discorso: «Nel momento in cui mi giunge il riconoscimento intitolato al nome di Umberto Barbaro, desidero soprattutto sottolineare che questo riconoscimento convalida l'operato, lo studio stesso, il lungo magistero di questo nostro Maestro che oggi, noi tutti, qui riuniti, vogliamo ricordare.

Pur non avendo frequentato regolarmente il Centro Sperimentale io mossi qui i primi passi studiando alle moviole, sotto la sua guida e con i suoi consigli i primi classici della cinematografia: tesori, allora, quasi inavvicinabili. Io qui appresi, in frequenti contatti, in lunghe, proficue conversazioni, le prime regole del linguaggio cinematografico e i fondamentali di una critica non soltanto formale.

Come giovane collaboratore di "Cinema" e di "Bianco e Nero", e organizzatore di Cineclub, ebbi il grande privilegio di essere ospite di queste aule e poi della stessa casa di Barbaro, e debbo al suo insegnamento se, fin dall'inizio, vidi nel cinema non tanto uno strumento di pura "magia",

riservato a pochi iniziati, ma uno strumento di espressione artistica profondamente legato, attraverso una densa rete di relazioni e interdipendenze, alla famiglia più grande di tutte le arti e alla stessa storia dell'uomo.

Con Barbaro — questo era il segreto del suo insegnamento — non si parlava solo di cinema. Egli non congiurava a creare quell'astratta idolatria del cinema che costituisce, ancora oggi, proprio una delle forme di alienazione della cultura contemporanea. Non faceva del cinema quel fantoccio meccanico, quel robot che ancora oggi certi facili moralisti — vedi l'ultimo libro di E. Zola — possono poi facilmente tirar giù dal piedistallo. Con Barbaro si parlava di pittura, di architettura, di letteratura e soprattutto degli uomini dai quali e per i quali queste attività umane si erano esplicate nei secoli.

E io con lui appresi che questo era il mio modo corretto per parlare di cinema, per capirlo e, quando fosse necessario, per concorrere direttamente a rinnovarlo, come noi più giovani cercammo di fare dal '45 in poi. Ma non è solo a questo rapporto più lontano tra maestro e discepolo che io faccio risalire il merito di una impostazione corretta del mio lavoro. Il legame tra il mio lavoro e il mio insegnamento è anche più concreto e vicino.

Quando io, nel dopoguerra, cominciai a gettare le prime linee di un mio saggio sul cinema italiano — saggio che poi fu pubblicato la prima volta nel 1952 — fu ad Umberto Barbaro che mi rivolsi per primo, per averne consigli e suggerimenti. Ricordo di aver fatto tesoro, allora, di quei suggerimenti e di averli spesso tenuti

a mente quando mi sono accinto a scrivere questa più ampia e documentata "Storia del cinema italiano". Ebbi il rimprovero, per esempio, di essere stato troppo attento a certe vicende politiche generali, fino a schematizzare un po' eccessivamente l'apparire e il disparire delle correnti fondamentali del cinema italiano, cioè il dannunzianesimo e il verismo. Ebbi lo stimolo a ricercare e a mettere in luce le contraddizioni manifestatesi proprio nel periodo più buio del fascismo, cioè anche prima del '38; e insomma, a tingere con tinte meno fosche e uniformi proprio quel periodo in cui lui stesso era stato così sacrificato e frenato, ma in cui, invece, un occhio più attento doveva cogliere i fermenti e i lieviti meno evidenti e dargli rilievo critico. Mi esortò ad offrire una visione più chiara delle vicende economiche finanziarie dell'industria cinematografica italiana, vicende che sono state così spesso la ragione delle crisi, delle involuzioni della nostra cinematografia.

La mia più grande ambizione sarebbe stata quindi che lui stesso avesse potuto dirmi: ecco, hai migliorato, ci hai dato un quadro veramente più completo del nostro cinema nei suoi cinquant'anni di vita. La mia più grande gioia sarebbe stata di poter parlare con lui del mio nuovo lavoro, di discuterne con lui, per poterlo migliorare ancora. Ma in questo colloquio ideale con Umberto Barbaro che io, lavorando a questa storia, non ho mai interrotto, in questo colloquio ideale che io mi propongo di continuare, sono anche altri i punti fermi, altri i ricordi, altri i fermenti che lo fanno vivo e attuale.

Sono i ricordi del lavoro crea-

tivo svolto in comune, collaborando a soggetti e a sceneggiature e sono i ricordi, anche delle discussioni e dei dissensi. Se era infatti identico l'atteggiamento spirituale in cui ci disponevamo per accogliere questo o quello spettacolo cinematografico, divennero diversi, spesso, i giudizi e le conclusioni. Negli ultimi anni fu spesso differente il giudizio sulle linee di sviluppo che andava seguendo il cinema italiano, sulle strade da prendere dopo che la grande ondata del neorealismo era andata spegnendosi.

E in quegli anni il discorso teorico diventava dibattito concreto, lotta di correnti, e partecipazione creativa alla maturazione di nuovi processi artistici. Io penso che Umberto Barbaro, malgrado tutto, abbia sentito l'orgoglio di veder intorno a lui e anche, perché no, in posizioni diverse dalle sue, degli allievi, degli amici che lui aveva contribuito a formare e che dal suo insegnamento, dall'insegnamento della sua generazione non avevano tratto solo una vocazione alla ripetizione astratta dei dogmi, o alla semplice divulgazione di principi rivoluzionari o all'imbalsamazione di questi principi. Io penso che abbia sentito l'orgoglio di vedere cresciuti intorno a lui degli artisti, o magari solo degli artigiani, comunque degli uomini che si scontravano e discutevano non solo più sulla carta, ma attraverso le opere. Che cercavano — secondo un insegnamento classico che gli era certamente caro — di trasformare, con le loro opere, la realtà, non soltanto di conoscerla.

Il ricordo di Umberto Barbaro, credo di poterlo dire a nome di molti registi, autori, sceneggiatori, non è solo nel-

l'insegnamento da cui sono tratti questo o altri libri, non è solo nel lavoro di una nuova generazione di critici, ma nel lavoro creativo di tutti noi, in quel fermento di vitalità che ancora serpeggia nel cinema italiano, e che fu acceso da lui e da altri maestri della sua ge-

nerazione come Luigi Chiarini, Francesco Pasinetti, in tempi certamente più difficili e oscuri dei nostri.

Io mi auguro che il suo ricordo ci aiuti a tenere accesi ancora a lungo i fermenti nuovi e la vitalità del nostro cinema ».

Notizie varie

PETRI PREMIATO A MAR DEL PLATA — La giuria del festival di Mar del Plata ha assegnato i seguenti premi: MIGLIOR FILM STRANIERO: *I giorni contati* di Elio Petri (Italia); MIGLIOR FILM DI LINGUA SPAGNOLA: *Vicino al sole* (Spagna); MIGLIOR REGISTA: François Truffaut per *Jules et Jim* (Francia); MIGLIOR ATTORE: Paul Newman per *The Hustler* (Lo spaccone); MIGLIORE ATTRICE: Nadeja Rumiantseva (U.R.S.S.).

COMMISSIONI VENEZIANE DI SELEZIONE — Le commissioni di selezione per le manifestazioni « minori » di Venezia '62 sono così composte: FILM SULL'ARTE: Umbrò Apollonio, Flavia Paulon, Pietro Zampetti; DOCUMENTARI: Claudio Bertieri, Angelò D'Alessandro, Flavia Paulon; FILM PER RAGAZZI: Camillo Bassotto, Eugenio Bruno, Alberto Pesca. Tutte le commissioni sono presiedute dal direttore della Mostra, Domenico Meccoli.

LUTTI DEL CINEMA — Il 9 aprile a Parigi, a 60 anni, *Pierre Laroche*, sceneggiatore di alcuni film di Carné, Grémillon e Feyder e presidente degli autori cinematografici francesi; l'11 aprile ad Amelia (Terni), a soli 46 anni, *Golfiero Colonna*, produttore di alcuni film

di ambiente esotico di notevole successo come *L'ultimo paradiso* e *Odissea nuda*; il 10 aprile ad Hollywood, *Michael Curtiz*, regista di famosi film avventurosi; il 24 aprile ad Hollywood, a 67 anni, *Louise Fazenda*, che dal 1912 al 1939 si segnalò come attrice comica della « squadra » Sennett (in Italia nota come *Bartolomea* o *Filomena*) e più tardi come caratterista in « musicals » ed in film-rivista; il 24 aprile a Parigi, a 78 anni, *Pierre Larquy*, caratterista per oltre un trentennio del cinema francese con circa 250 film all'attivo; il 30 aprile ad Hollywood, ad 80 anni, *Herbert M. Horkheimer*, uno dei primi produttori hollywoodiani, fondatore nel '10 dei Balboa Studios.

APPROVATA LA NUOVA LEGGE SULLA CENSURA — Il 13 aprile è stato approvato alla Camera (e successivamente al Senato) la legge sulla censura cinematografica, che sostituisce la legge fascista. Hanno votato a favore della legge 235 deputati, contro 177, astenuti 48. Hanno votato contro la nuova legge i parlamentari del Movimento Sociale Italia, del Partito Democratico Italiano di Unità Monarchica, del Partito Comunista Italiano; si sono astenuti i socialisti.

Idee e proposte per il documentario italiano

colloquio a più voci

« Bianco e Nero » ha invitato nella sua redazione alcuni critici e documentaristi per un dibattito sui problemi del documentario italiano. Al dibattito — svoltosi il 17 aprile sotto la presidenza del dott. Leonardo Fioravanti, direttore del C.S.C. — hanno preso parte: Leonardo Autera, documentarista e critico, Gianvittorio Baldi, « nastro d'argento » 1961 per il cortometraggio, regista cinematografico e televisivo, Fernaldo Di Giammatteo, critico e documentarista, Mario Gallo, « nastro d'argento » 1962 per il cortometraggio, Ottavio Jemma, sceneggiatore cinematografico, già direttore di « Cronache del cinema e della tv », Ernesto G. Laura, critico e documentarista, Lino Micciché, critico e documentarista, ed il nostro redattore della rubrica specializzata sui documentari, Giacomo Gambetti.

FIORAVANTI: Voi certamente mi dispenserete dai ringraziamenti di rito per aver partecipato a questo dibattito che abbiamo organizzato, sollecitati da alcuni amici, a seguito di un mio articolo apparso su « Bianco e Nero » nel numero di gennaio (1), che aveva lo scopo di richiamare l'attenzione dei lettori della Rivista e del pubblico più o meno specializzato sui molti problemi che investono la produzione del documentario nel nostro Paese. Allo stato attuale delle cose sono poche le persone che prendono vivo interesse all'attività documentaristica e noi tutti possiamo quotidianamente constatare che in realtà dei documentari si interessano solo coloro che li fanno fra la indifferenza del pubblico e anche del mondo del cinema. E' questa una situazione che ha attualmente dei riflessi sulla produzione del documentario.

(1) cfr. LEONARDO FIORAVANTI: *La faticosa strada del documentario italiano* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXIII, n. 1, gennaio 1962.

Di questa situazione io ho cercato di individuare le cause, alcune delle quali forse vanno ricercate proprio in alcune provvidenze governative le quali, anziché sospingere la produzione sul piano qualitativo, la costringono entro termini ferrei che mortificano spesso lo spirito di inventiva e lo riducono quasi sempre a trattare argomenti che non impegnano troppo intellettualmente e tanto meno tecnicamente e finanziariamente. Infatti manca presso di noi quasi completamente il documentario a carattere scientifico, il documentario didattico e il documentario informativo che invece fioriscono in altri Paesi che pure non concedono aiuti finanziari ai produttori di documentari nelle misure previste dalla nostra legislazione.

Secondo me — e credo che su questo punto siamo tutti d'accordo — il documentarista, ad esempio, è sempre costretto a trattare qualunque argomento nell'ambito di trecento metri di pellicola, anche là dove ne occorrerebbero il doppio e il triplo; si impiega la pellicola a colori in luogo del bianco e nero, non in relazione a necessità espressive e di linguaggio, ma soltanto per lucrare i maggiori premi che la legge stabilisce per il documentario a colori. Questo è solo un aspetto del problema. Ma v'è l'altro, che io ho debitamente sottolineato, di una produzione documentaristica che il pubblico Erario in Italia paga pressoché completamente coprendone costi e utili, senza avere la minima possibilità di un intervento programmatico della produzione medesima, al fine di indirizzarla su piani socialmente utili che soli possono giustificare un intervento così massiccio da parte della pubblica finanza.

Nel mio articolo sono giunto ad alcune conclusioni che possono essere discutibili e accettabili, ma che, ripeto, non sono assolutamente le sole.

Ora io vorrei proprio richiamare la vostra attenzione su tutte le circostanze obiettive che intralciano la vita del documentario, individuarne insieme le cause ed eventualmente formulare proposte di soluzione che saremo ben lieti di fare nostre e di riportare su « Bianco e Nero », nell'intento di concorrere a spezzare un complesso di circostanze che costringono il documentario italiano ad un livello non degno, né dell'intelligenza degli italiani, né delle possibilità creative, tecniche e professionali di coloro che in Italia si dedicano con autentica passione all'attività documentaristica.

GALLO: Io vorrei fare subito una proposta. Fioravanti poco fa ha accennato per sommi capi a tutti i problemi sollevati dall'articolo pubblicato sull'ultimo numero di « Bianco e Nero », che per me è un

esame molto obiettivo di quella che è la situazione economica del documentario e le strutture entro cui il documentario si muove e si è mosso dalla sua nascita in Italia. Fa anche delle proposte che io ritengo molto interessanti da discutere e da esaminare. L'amico Micciché ha steso alcuni appunti che mi sembra possano contribuire a trovare quel punto di congiunzione tra il problema economico-giuridico del documentario, da una parte, e il problema culturale, delle tendenze, dall'altra. Quindi proporrei di ascoltarlo subito.

MICCICHÈ: La giuria dei « Nastri d'argento » per il cortometraggio di questo anno ha reso pubblico un verbale dei propri lavori (2) in cui una prima parte, unanimemente approvata dai nove membri, dà sul cortometraggio italiano un giudizio generale. Tale giudizio, che è nella sua sostanza negativo, è per me generico, inesatto ed astrat-

(2) Ecco il testo del verbale:

La giuria del Sindacato Nazionale dei Giornalisti Cinematografici, composta da Pio Baldelli (presidente), Claudio Bertieri, Giuseppe Calzolari, Gaetano Carancini, Fernaldo Di Giammatteo, Giacomo Gambetti, Marco Leto, Giorgio Trentin e Claudio Tricoli, ha preso in esame i 63 cortometraggi concorrenti all'assegnazione del Nastro d'Argento 1962 ed ha all'unanimità rilevato quanto segue:

— Le condizioni oggettive che regolano la produzione del cortometraggio italiano (premi governativi, mancanza di un mercato) agevolano l'impiego evasivo e pseudoculturale del mezzo cinematografico. Troppo spesso gli autori vengono meno a quelli che dovrebbero essere i loro impegni fondamentali: da una parte la documentazione della vita contemporanea, dall'altra l'invenzione. Affrontano argomenti tecnico-scientifici, o l'illustrazione delle arti figurative, o un tema storico o una indagine sociologica con accenti retorici e acritici che provocano fumose astrusità del discorso. Talora si tenta la via della novella cinematografica, ma lo si fa con una sorprendente mancanza di sincerità: la noia, l'inquietudine, l'incertezza esistenziale si esprimono nella parafrasi scolastica di temi sviluppati « alla maniera » di Bergman, di Antonioni, di Resnais.

Premesse queste considerazioni, la Giuria ha proceduto all'assegnazione dei Nastri d'Argento e degli attestati di merito nel seguente modo:

— All'unanimità, Nastro d'Argento per il miglior produttore a Enzo Nasso, il quale ha realizzato il documentario *Inchiesta a Perdasdefogu* di Giuseppe Ferrara, affrontando con notevole spirito di civismo un tema scottante e grave della realtà italiana.

— All'unanimità, attestato di merito per la migliore fotografia in bianco e nero a Giovanni Raffaldi, per *Donne di Lucania* di Giovanni Vento.

— A maggioranza, attestato di merito per la migliore fotografia a colori a Giuseppe De Mitri per *Tornare all'alba* di Raffaele Andreassi.

Al momento di procedere all'assegnazione del Nastro d'Argento per il miglior cortometraggio, tre membri della giuria (Bertieri, Di Giammatteo e Gambetti) hanno sollevato una obiezione di principio, sostenendo che la maggioranza della giuria stessa contraddiceva e infirmava irreparabilmente il valore delle premesse più su esposte, e intese a favorire un tipo di documentario non evasivo ma aderente alla realtà.

Gli attestati di merito ai registi sono stati assegnati — con sei voti favorevoli e tre astensioni — a: *Gente di Trastevere* di Michele Gandin, *Nuddu pensa a nuautri* di Lino Micciché e a *Un uomo in grigio* di Zac e Miro.

Il Nastro d'Argento per il regista del miglior cortometraggio è stato assegnato — con cinque voti favorevoli, tre contrari e un'astensione — a Mario Gallo per *Dichiarazione d'amore*. Nella forma della novella cinematografica, l'autore svolge un tema — la cerimonia di una dichiarazione d'amore tra giovani contadini calabresi — con una partecipazione tenera e favolosa, e un taglio personale che, senza concedere niente alla divagazione arcaica, recupera alla vicenda una misura ambientale e umana precisa e coerente.

to. Non che a guardare con attenzione i cortometraggi realizzati nelle ultime stagioni e in particolar modo in quella da poco terminata, non si possa condividere quanto la giuria dei « nastri » ha detto e dichiarato; l'errore non è qui. E' piuttosto che quanto essa dice suona come un grido di allarme per il cortometraggio. Tale allarme non è certo immotivato per alcune considerazioni che vedremo in seguito, ma lo è — e nel modo più totale — se si tiene conto della storia del cortometraggio italiano dal dopoguerra ad oggi. Oggi assistiamo, è vero, ad una confusione culturale che rasenta non di rado la mistificazione, che nasconde spesso il vuoto ideologico, che rivela qualche volta il totale distacco di certi registi dalla realtà: è vero. Ma se è possibile fare oggi un discorso culturale sul cortometraggio italiano, questo avviene unicamente perché il settore ha fatto balzi in avanti giganteschi rispetto a ieri. Negli ultimi tre o quattro anni il cortometraggio è andato lentamente progredendo sia per certe scelte tematiche, sia per un generale miglioramento tecnico-linguistico, sia per la presenza di esperimenti di indubbio interesse e che qualche anno fa erano non solo improponibili ma addirittura inconcepibili. E' vero che certe tendenze del cortometraggio attuale, quelle che la giuria dei nastri ha creduto di ravvisare con la formula « alla maniera di... » sono pericolose e capaci di condurre a risultati imprevedibili e negativi. Ma è un fatto che oggi, in un graduale crescendo che parte dagli ultimi tre o quattro anni, il cortometraggio si trova davanti ad una scelta e che questo era fino a ieri impossibile. Impossibile perché il documentario non aveva nessuna dimensione culturale e fatte le debite e rarissime eccezioni — un Antonioni per esempio o le ultime cose di Vancini — non esisteva se non come prodotto, ignorato però da tutti, pubblico e critica. Oggi una giuria parla di tendenze e di modi di raccontare, chiede che siano fatte delle scelte: questo significa né più né meno che il cortometraggio si è posto su un piano rispetto al quale era un tempo assai lontano: sul piano cioè della cultura. Oggi si discute del cortometraggio, si fanno dibattiti, si scrivono saggi, si aprono rubriche, « Bianco e Nero » ha pubblicato — e mi pare sia la prima volta in Italia — un approfondito studio sulla situazione legislativa del settore, « Bianco e Nero » organizza una « tavola rotonda » sul cortometraggio. Ebbene, credete voi che ciò sia dovuto alla improvvisa folgorazione di qualche critico precorritore o non piuttosto alla realtà di un settore la cui importanza si va affermando di mese in mese e che, proprio per essere divenuto importante, va proponendo a critici e registi problemi di un certo livello, un tempo comunque

riservati al solo settore del lungometraggio? Mi pare che la risposta non possa essere dubbia: il cortometraggio si è conquistato da sé e con le sue sole forze questa importanza che pone per la prima volta come « problema », con una vita spesso stentata, sempre difficile, irta di ostacoli e incomprensioni, ma nonostante ciò in via di evoluzione e non di involuzione come sembra affermare il verbale della giuria dei « Nastri ». Quali sono oggi i moduli culturali del cortometraggio non sta a me dirlo; mi interessa piuttosto dare alcune indicazioni su quelle che sono le scelte di impianto del cortometraggio oggi, che possono anche corrispondere a scelte culturali, ma non necessariamente. Oggi le vie sono diverse in massima parte da quelle del vecchio cortometraggio che era solo « documentario » e che documentava unicamente su templi, monumenti, vallate alpine ed appenniniche, ridenti o meno città d'Italia; diverse dal vecchio documentario fatto di panoramiche sui muri, di carrellate sugli arazzi, di primi piani di statue e campi lunghi di paesaggi periferici. Se volessimo fare una suddivisione in qualche modo astratta, ma per certi versi utile, potremmo dire che queste sono le strade:

a) *Cortometraggi documentari di vecchio tipo*, illustrativi, didascalici dall'aria apparentemente didattica, ma nella sostanza ben poco formativi;

b) *documentari-inchiesta*, che variano da quello sociologico e quello etnologico, a quello storico;

c) *documentari di tipo illustrativo-didattico*: si tratta di cortometraggi dedicati a pittori o scultori, oppure a problemi scientifici, o di natura geografica;

d) *documentari « finanziati »*, che seguono, illustrano, spesso esaltano, quasi sempre propagandano questa o quella industria, questo o quell'Ente, questo o quel prodotto, questa o quella istituzione. Purtroppo anche questi, benché sia assurdo, vanno inseriti nel novero, visto che per la legge possono ricevere la programmazione obbligatoria, anche se non possono aspirare al premio di qualità;

e) *cortometraggi « evocativi »*, che si propongono di suggerire certe atmosfere o certi stati d'animo o certe situazioni e certi momenti lirici. Varrà dire a proposito di questi cortometraggi che essi nascono dal rapporto tra esigenza creativo-narrativa del regista e metraggio obbligatorio. Vale a dire che un certo numero di registi volendo come si suol dire *raccontare* e avendo l'impedimento obbiettivo del metraggio si rassegnano a « raccontare » più che una storia (difficile ad impostare e risolvere nell'ambito di dieci minuti) un

momento psicologico legato a personaggi, cioè soggettivo, o legato ad agenti esterni (cioè obbiettivo);

f) *cortometraggi a soggetto*: si tratta di veri e propri tentativi di storie, di piccole storie complete di un arco narrativo di un personaggio che si evolve, di una vicenda con cui esso si trova a contatto, di una soluzione.

Credo che, lasciando da parte le cosiddette « correnti » e tenendo conto dei limiti di schematismo che ogni schema presenta, possano essere così delineate grosso modo le strade che oggi segue il cortometraggio. Mi pare valga la pena di aggiungere due notazioni a chiarimento di quanto sopra detto. Salvo le debite eccezioni (che non mancano) i cortometraggi di cui ai primi quattro punti costituiscono o un mero fatto produttivo o un episodio di tipo giornalistico. Voglio dire che quando non sono fatti unicamente per concorrere (e vincere) i premi governativi (ed è un caso tutt'altro che infrequente) appartengono più che altro ad una dimensione giornalistica nobile, (o non nobile), quanto mai positiva (o negativa) ma solo giornalistica: in cui in altri termini il cinema diventa un'occasione espressiva per un certo discorso che prima di essere cinematografico è sociologico, o etnologico, o storico, o politico, o ideologico, eccetera. Non che nell'ambito del cortometraggio « documentario », nell'ambito del film che « documenta » non si possano raggiungere risultati autonomi in cui non si abbia della sociologia espressa col cinema, ma un cinema valido « anche » sociologicamente, ma purtroppo il documentario italiano (e di certo non solo italiano) è ben lontano in questo ambito dai risultati di un Grierson o di un Flaherty ed in buona parte legato ad un equivoco che pesa in non piccola parte sul settore: quello del cinema come « strumento » che sta alla base di certi festival come quello « etnologico sociologico » di Firenze o quello scientifico di Padova o del « film sull'arte » di Bergamo. L'equivoco, se mi è consentito affrontarlo in questa sede, è alquanto grossolano e parte da un'inversione teorica che vorrei chiarire con un esempio: se io debbo approfondire le caratteristiche di un pittore, le sue costanti culturali, le sue origini scolastiche eccetera eccetera è evidente che io posso adottare a questo fine uno qualsiasi tra i tanti strumenti espressivi che l'uomo ha a sua disposizione: la letteratura (farci un libro o un saggio sopra, ad esempio) o il cinema. Posso dunque fare anche il cosiddetto « documentario sul pittore ». Ma facendolo è evidente che il mio fine resta ed è solo il pittore ed il discorso che su di esso voglio fare e che pertanto il cinema (il mezzo espressivo cioè) è in tale

caso un semplice espediente di tipo didattico. Dovrebbe essere chiaro, di conseguenza, che il documentario sul pittore (o sull'insetto, o sulle considerazioni sociologiche) è prima di tutto un discorso di ordine pittorico e poi di ordine cinematografico (o per l'insetto prima di ordine entomologico e poi cinematografico). Come non salterebbe in mente mai a nessuno di considerare un « fatto letterario » un manuale di pittura o di entomologia così dovrebbe essere per il documentario sul pittore o sugli insetti. Non salterebbe in mente a nessuno, si intende, salvo le debite eccezioni: ma i Vasari e i Burckart sono piuttosto rari, eccezioni appunto. E' qui che avviene quello strano capovolgimento teorico cui accennavo poc'anzi. Invece di dire che il documentario sui pittori e gli insetti (e via di questo passo) concerne gli studiosi di pittori e insetti salvo prova contraria, si dice esattamente l'inverso e l'eccezione (dovrebbe essere tale) che esso riguarda il cinema diventa invece la regola. E' così, per questo equivoco teorico, che nascono altri equivoci di ordine pratico; che non riguardano solo certi festival, ma soprattutto la prassi giornaliera, la vita stessa del cortometraggio fino a divenire un motivo risibile, talvolta giocondamente comico. Come quello di un mio collega che ha fatto, sta facendo e continuerà a fare tutta una serie di documentari che egli definisce scientifici e che forse anche lo sono e che egli realizza catturando di volta in volta dentro scatole di cellofan lucertole, mosche, api, mosconi, zanzare, calabroni, farfalle, coccinelle e facendone, con l'aiuto di un microscopio, altrettanti documentari: Vita delle lucertole, vita delle mosche, vita delle api, vita dei mosconi, delle zanzare, dei calabroni, eccetera, eccetera. O di un altro mio amico che seguendo tutte le mostre di arte figurativa che si succedono in un anno nella capitale le trasforma in altrettanti documentari su questo o quel pittore. Non starò a dire, naturalmente, che ognuno di questi documentari (avendo magari i loro finanziatori) riceve regolarmente la cosiddetta « programmazione obbligatoria » e molto spesso il premio di qualità. La cosa è buffa non di per sé, dato che in ultima analisi questi documentari potrebbero risultare anche cosa utile, ma perché dovendo il documentario preparare i cineasti di domani (ed essendo in tale vista finanziato per intero dallo Stato) è abbastanza risibile pensare che si arrivi domani al lungometraggio esercitandosi con primi piani di mosche e dettagli d'ala di lepidotteri. Con questo cosa voglio dimostrare? Soltanto che il settore vive strutturalmente nella più totale confusione culturale per cui è documentario ed ha pertanto diritto di concorrere ai finanziamenti dello Stato qualsiasi pezzo filmato che superi i 250 metri.

E veniamo all'altra strada, quella che accennavo ai punti *e* e *f* e che mi sembra tutto sommato la più interessante. Dico la più interessante perché è a mio avviso l'unica che preluda al lungometraggio, al film a soggetto, che abbia già in sé quel passaggio dal cinema « minore » al cinema « maggiore » che è l'unica ragione per cui lo Stato finanzia il cortometraggio, e se si vuole è anche l'unica che contiene in sé le premesse per una vita autonoma del cortometraggio. E' vero che nell'ambito di tale strada molteplici sono gli errori, i rischi, gli equivoci, le confusioni. Ma (a parte il fatto che errori, rischi, equivoci e confusioni non sono minori nel lungometraggio) perché lasciarsi scoraggiare da questo? A me pare che le reali *vocazioni alla regia* (mi sia permesso questo termine un po' equivoco), cioè le manifestazioni di una tendenza da parte degli autori al « racconto cinematografico » siano ravvisabili il più delle volte, per non dire soltanto, in questo ambito produttivo. Penso in altri termini che giovino più al futuro regista dieci cortometraggi « sbagliati » in questo ambito che duemila cortometraggi sulle mosche o sui cento piedi fatti magari con perfetto rigore scientifico. E veniamo allora al dunque, al succo del discorso, cioè, che è stato forse un po' ampio ma pur sempre parziale. E' che il cortometraggio vive da noi su delle strutture economiche che Fioravanti ha giustamente definito atipiche e che io non esito a definire abnormi, le quali poggiano però a loro volta su un equivoco più abnorme di esse. E' chiaro che quando si dice cortometraggio si propone già in partenza una classifica (o lungo o corto) che non ha e non può avere alcun valore critico, ma nemmeno a ben guardare operativo. Il cortometraggio può avere una sua vita autonoma e una precisa funzione quando è cortometraggio didattico, quando spiega, chiarisce o documenta qualche cosa: può essere sulla pittura, sulla scultura, sull'architettura, sulla scienza, ecc. Ma in tale caso dovrebbe interessare gli Istituti di pittura, di scultura, di architettura, di scienza, di medicina, eccetera. E' qualcosa che sta a sé, insomma, vive per suo conto, ha sue ragioni di essere, ha precise funzioni da esplicare, ha vorrei dire precise necessità di esistere. Forse lo dovrebbe finanziare in qualche caso lo Stato, ma non attraverso il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, bensì attraverso quello della Pubblica Istruzione per quanto concerne pedagogia, arti figurative, il Ministero del Lavoro per quanto riguarda l'indagine sociologica; il Ministero della Sanità per quanto riguarda medicina, chirurgia e scienze; la Direzione generale del Turismo per quanto riguarda i documentari turistici che pur sono sempre numerosissimi.

Se ciò fosse finalmente attuato non si sgombrerebbe solo il capo da un grosso equivoco, ma si lascerebbe finalmente al cinema ciò che concerne il cinema. Voglio dire in altre e più esplicite parole che il Ministero del Turismo e dello Spettacolo dovrebbe tutelare — nella parte che riguarda lo spettacolo cioè il cinema — soltanto il cortometraggio che prepara al cinema, lasciando ai restanti dicasteri o ad Alti commissariati o Istituti competenti ciò che può loro riguardare, proprio per ragioni istituzionali. Ogni volta che si è riproposto il problema della tutela dello Stato nei confronti del cortometraggio è stato sempre detto che lo Stato ha il dovere di dare questa tutela perché è dal cortometraggio che nasce il cinema professionale di domani. Ma gli Antonioni, i Lattuada, i Nelli, i Maselli, eccetera, non sono arrivati al « racconto cinematografico » attraverso i cortometraggi sulle mosche, ma da prove di tutt'altro genere. Se ciò fosse attuato, se questa distinzione sul principio dell'*unicuique suum* fosse portata a termine, allora il campo sarebbe già sgombro da un equivoco che è stato finora generato e da molti altri equivoci e il discorso verrebbe enormemente semplificato. Si faccia presso il Ministero della Pubblica Istruzione una Commissione di studiosi d'arte figurativa che assegni ad esempio trenta premi annuali ad altrettanti cortometraggi sulle arti figurative da fare girare poi nelle scuole. Se ne faccia una presso il Ministero della Sanità che assegni venti premi ai cortometraggi scientifici e li faccia poi girare nelle università. Si faccia una commissione presso la Direzione generale del Turismo che assegni venti premi a documentari turistici e li sfrutti poi ai propri legittimi fini; si adotti questa soluzione e si vedrà che il nostro discorso che riguarda oggi come oggi una produzione di cortometraggi di quasi 500 unità ne riguarderà circa cento. E' qua che cambia tutto. Poiché nell'ambito di questi cento vi possono essere diverse soluzioni sulla base di alcune esigenze. Vediamole in breve, queste esigenze: a) Poter fare cortometraggi che stiano realmente nei limiti in cui la legge definisce il cortometraggio, dei cortometraggi cioè che vadano da un minimo di 250 metri ma possano anche arrivare ad un massimo di 2000 metri, come la legge prevede. La situazione è infatti tale oggi per cui un cortometraggio che superi i 4-500 metri non solo è irrealizzabile, ma addirittura impensabile. Non c'è un solo esempio nella storia del cortometraggio italiano del dopoguerra che superi tale metraggio. b) Poter realizzare cortometraggi indifferentemente a bianco e nero e a colori. La situazione è oggi tale per cui, data la sproporzionata maggiorazione del premio per il colore rispetto al bianco

e nero, i produttori rifiutano — e dal loro punto di vista con ragione — di produrre cortometraggi a bianco e nero. c) Poter avere la possibilità di fare cortometraggi di differente portata produttiva. E' evidente che una storia che si svolga tutta in un interno e che riguardi un solo personaggio comporta un certo tipo di spesa, mentre una storia che debba svolgersi in vari ambienti, chiusi ed aperti, con molti personaggi richiede tutt'altro sforzo produttivo. Potremmo chiedere ad esempio dei premi progressivi, potremmo chiedere dei premi in ordine di classifica, con delle gradazioni di qualità, queste le fondamentali esigenze che poi si riassumono tutte nel termine *libertà* che non è solo, come è evidente e noto, quella dalla censura, ma anche quella economica, talora ancora più importante della prima. Dunque premi differenziati tra loro, magari anche in base ad una classifica di merito. Differenza minima (pari alla differenza di costi) tra il bianco e nero e il colore. E soprattutto — una volta eliminata l'equivoca differenziazione di cui sopra — giurie o commissioni formate solo da critici cinematografici: una volta che il discorso riguardi solo il cinema non si vedrebbe davvero perché vi debbano essere persone diverse da quelle che giudicano tutti i giorni il cinema. Resta fondamentale il problema della circolazione del cortometraggio; problema grave perché legato ad una mentalità tipica dell'esercizio che trova d'altro canto una sua ragione d'essere nel fastidio che ha dovunque creato l'equivoco su cui mi sono prima soffermato. E' chiaro che lo spettatore che va al cinema per distrarsi non può essere obbligato a vedersi un documentario sulle mosche, o un indagine sui sobborghi di Firenze, o una illustrazione delle ville dei Castelli. Questo è tutto sommato ingiusto ed ha prodotto l'atteggiamento degli esercenti che ognuno di noi sa: ha prima di tutto prodotto l'atteggiamento del pubblico fin troppo ragionevole e giustificato. Ormai non c'è genere di insetto, regione d'Italia, angolo riposto del Sud, museo antropologico o di belle arti, mestiere o professione, lavorazione artigianale o folklore locale che non abbiano avuto due o tre (e talora dieci e venti) illustrazioni cinematografiche. Sappiamo tutto sulle api o sulle danze siciliane: continuare a chiedere da parte nostra di tediarlo spettatore con ulteriori insistenze, significa ignorare e i limiti della sua pazienza e la sua capacità di acquisizione di dati. Lasciamo che siano mostrati i documentari su quadri alle gallerie d'arte, i documentari su bestie alle mostre zootecniche, i documentari etnologici ai « simposium » etnologici, i documentari sociologici ai congressi di sociologia. Possiamo chiedere allo spettatore che va al cinema soltan-

to di vedere del cinema magari « minore » in attesa che vengano fuori le nostre vocazioni « sbagliate » o « riuscite » ma pur sempre cinema. Se si tratterà di proporre agli esercenti di immettere nel circuito qualcosa di questo genere allora si potrà fare in tutta coscienza. Si potrà anche chiedere che venga attuata una disposizione tipo quella vigente in Francia sul metraggio obbligatorio per ogni proiezione. Si potrà arrivare ad un accordo che prevede la fusione di due (o tre o più a seconda della lunghezza) cortometraggi in un unico spettacolo. Ma solo dissipando certi equivoci e mutando certi indirizzi economici e legislativi si potrà fare in modo che il cortometraggio sia veramente ciò che dovrebbe essere: autonoma palestra di idee, cioè, oppure inizio di un domani per ciascun autore. E non come è oggi essenzialmente regno di speculazione economica per operatori economici di piccolo cabotaggio, preludio al film a lungometraggio solo perché costoro, fatti i soldi con i premi governativi, passano poi a più ambiziosi disegni.

JEMMA: Mi sembra che Lino Micciché abbia messo a fuoco un equivoco che è alla base della confusione che regola la materia da un punto di vista produttivo, economico, legislativo, ecc., nel documentario, ma per combattere questo equivoco, in fondo, ne suggerisce uno altrettanto pericoloso. Lui dice infatti che esaminando la produzione del passato ci accorgiamo che esistono documentari — trasformo la sua definizione — « d'autore » e documentari « che non sono d'autore », documentari cioè che rivelano una individualità artistica precisa che si muove su certe linee originali ed espressive proprie, felicemente sposate col mezzo scelto, che è il cinema, e documentari invece che non rivelano affatto tutto questo perché in tal caso il cinema è solo mezzo per trattare un qualunque argomento.

MICCICHÉ: Non volevo tanto dire questo, che è già una constatazione a posteriori, quanto dare un giudizio a priori.

JEMMA: Ma è proprio contro questa impostazione che voglio spezzare una modestissima lancia. Se tu proponi addirittura che la differenza per qualificare questi due gruppi di documentari sia determinata dal contenuto dei documentari stessi, tu incorri, secondo me, in un equivoco estetico, al quale non dovremmo credere più nessuno di noi, perché non è possibile pensare che sono « cinema » soltanto i documentari del tipo inchieste-poetiche, che trattino particolari soggetti, che non sono la vita del pittore o la vita delle zanzare. Io ritengo invece che si possa fare opera di poesia, quindi opera di cinema, scegliendo la vita delle zanzare come argomento o la vita

di un pittore come soggetto. Tutto questo mi sembra assurdo, e non vedo come una differenziazione di questo tipo, fatta a priori, possa contribuire a chiarificare la regolamentazione della legge, invece di confonderla, come penso debba accadere fatalmente. Secondo me, è necessario portare il discorso su un piano più pratico, perché se ci mettiamo a discutere di questi problemi non la finiamo più, dato che partiamo da formazioni ideologiche differenti, e quindi da concezioni dell'arte diverse, che ci conducono a questi contrasti già chiaramente evidenti. Limitiamo, invece, il nostro discorso e fissiamo il problema che vogliamo affrontare. Lo Stato spende un miliardo circa per sostenere la produzione dei documentari; chiediamo perché lo spende, chiediamo come lo spende e vediamo se lo spende bene o male, vediamo come dovrebbe invece spenderlo. C'è una legge sul documentario, che, secondo noi, tutti quanti siamo d'accordo, è sbagliata, e il risultato è che il documentario non fiorisce sulla legge, ma fiorisce contro la legge, e che stia fiorendo, credo, siamo tutti d'accordo, lentamente ma comunque un progresso c'è da molti anni a questa parte. Torniamo dunque all'impostazione data da Fioravanti col suo articolo e con la sua introduzione al dibattito, e questa mi sembra la cosa più giusta. E cerchiamo di esaminare le sue proposte. Fioravanti sostiene che soltanto l'accertata utilità sociale della produzione documentaristica può giustificare un intervento finanziario dello Stato e giustamente prescinde dal problema del « cinema » e del « non cinema » almeno fino a quando saranno rispettate le regole cinematografiche. Io credo che nessuno, tanto meno lo Stato, sia in grado di accertare se in un documentario ci sia o non ci sia della poesia. E quando dico lo Stato, gli organi dei quali abitualmente lo Stato si serve, mi riferisco alle commissioni, siano essere anche le più qualificate, perché saranno sempre commissioni fatte di poche teste, tutte discutibili. Infine non vedo perché lo Stato dovrebbe arrogarsi il diritto di fare delle scelte artistiche e dire: questa è arte e va premiata e questa non è arte e non va premiata. L'arte viene fuori attraverso una scoperta collegiale, collettiva del movimento dialettico delle opinioni, delle discussioni, della critica, del pubblico. Quindi lo Stato può intervenire solo ad incoraggiare una attività la quale abbia pur lo scopo preciso di assolvere ad una funzione sociale, per cui il suo intervento diventa legittimo, e la spesa che fa, giustificata. Il problema è sapere se la spesa che fa attualmente è fatta bene o è fatta male, cioè se veramente assolve questo scopo o non lo assolve. Siamo d'accordo tutti che non lo assolve, perché è errato il mecca-

nismo attraverso cui viene speso questo denaro. Perché è errato? I punti sono stati ricordati ancora una volta da Fioravanti, ma erano già chiari da tempo. E' noto, infatti, che lo Stato paga per intero la produzione dei documentari. E questo è vero. Ma è vero perché? Perché se lo Stato decide di spendere un miliardo, i produttori si fanno i conti e dicono che, perché il miliardo venga loro assegnato, i documentari debbono costare in media non più di « tot » lire. E' chiaro. Per cui non faranno mai documentari che costino, per esempio, più di un milione e mezzo, e non faranno mai all'anno più di 300-400 documentari, perché, a conti fatti, mentre 400 per un milione e mezzo fa 600 milioni, il complesso dei premi e dei ristorni acquisiti arriva a un miliardo e la produzione in blocco ha guadagnato. Nell'ambito poi di questo conto generale ci potrà essere il produttore che ci perde, e ci potrà essere anche al contrario quello che ci guadagna. E' proprio il meccanismo quindi che è errato. Il meccanismo di questo rapporto tra lo Stato compratore e il produttore, venditore di un prodotto che non ha assolutamente un mercato. Lo Stato poi compra in due tempi, se volete, compra anticipando i premi e compra pagando al botteghino una somma perché i documentari vengano proiettati. Così stando le cose, credo che sarebbe meglio che lo Stato acquistasse i documentari e poi ne pagasse lo sfruttamento. Noteremo forse che la spesa complessiva sarebbe la stessa, non essendo pensabile la realizzazione di guadagni con lo sfruttamento commerciale dei documentari, che non costituiscono uno spettacolo richiesto dal pubblico. Il problema quindi è alla radice: bisogna che lo Stato cambi i criteri con i quali spende il suo denaro, bisogna che si disinteressi del problema del cinema o del non cinema nel documentario e dica: intervengo e pago la produzione che assolve dei fini sociali per i quali faccio pagare le tasse al cittadino. Per cui, in termini molto semplici, il problema del documentario dovrebbe essere affrontato e risolto nell'ambito di una riforma del sistema scolastico-educativo in Italia. Cioè lo Stato deve dire: dato che il cinema come strumento di comunicazione delle idee, come strumento didattico è entrato ormai nella cognizione comune e nella accettazione generale, io decido di servirmene per i fini per i quali spendo dei soldi ogni anno, amministrando la cosa pubblica, e dico che per i film scientifici, per i film didattici, per i film di qualunque tipo, ho bisogno anche del cinema, sono pronto a finanziare la produzione di un certo numero di film, di cui ciascuno ha uno scopo ben preciso, che deve essere prima determinato e poi realizzato. Se ad esempio domani il CNEL ha biso-

gno di porre a fuoco un certo problema per il quale può essere utile la realizzazione di un documentario di un certo tipo, il CNEL ha diritto a chiedere che lo Stato finanzi questa produzione attraverso uno stanziamento di fondi, che può essere diretto, oppure attraverso i fondi stessi del CNEL, non so, comunque lo Stato deve pagare solo dei documentari dei quali poi si serva lui per i fini generali della cosa pubblica. Il resto deve essere affidato alla libera iniziativa individuale, perché lo Stato non può essere l'allevatore dei poeti di domani. Sarebbe bella che a un certo punto io decida oggi che forse sono un grande scrittore, e pretenda che lo Stato mi dia uno stipendiuccio per permettermi di stare a casa un anno a scrivere un libro, che possa essere poi domani giudicato.

FIORAVANTI: Jemma è arrivato a delle conclusioni che sono alquanto estreme. Però credo che almeno nella sua impostazione iniziale egli abbia ragione, specialmente quando afferma che è impossibile attribuire l'etichetta di « cinema » o di « non cinema » a dei documentari partendo dall'argomento trattato. In realtà io non credo che esistano criteri distintivi che ci possano condurre ad una simile e forse auspicabile classificazione. D'altra parte è anche vero quello che osserva Micciché quando sostiene che nessuno pretende di far partecipare ad un concorso letterario un trattato scientifico, giuridico ecc. Personalmente io aggiungo, però, che anche in questi trattati la grammatica e la sintassi sono rispettate, per cui, di conseguenza, in qualsiasi documentario, anche là dove si fa del cinema strumentale, le regole fondamentali della ripresa e del linguaggio cinematografico dovrebbero essere scrupolosamente rispettate.

MICCICHÉ: Mi permetta: su questo sono perfettamente d'accordo. Solo che purtroppo il nostro ragionamento è viziato dal fatto che il cinema ha cinquant'anni e che un giorno Benedetto Croce si è deciso a riconoscere che era arte quando era arte e l'ha riconosciuto un po' troppo tardi. E allora tutta la critica italiana ha riconosciuto che finalmente il cinema è veramente arte. Cosà è successo a partire da questo momento? E' successo l'inverso di quello che lei dice. Cioè, è chiaro che il trattato di chirurgia debba essere scritto bene, con la sintassi a posto, ma nessuno si sogna mai di dargli il « Donatello » della Presidenza della Repubblica per il miglior romanzo dell'anno. Il trattato di chimica prende il premio del Ministero della Pubblica Istruzione, Sezione Scuola Superiore, per il miglior testo di chimica per Istituti Superiori. Ed è giusto che lo prenda.

FIORAVANTI: Mi sembra che stiamo smarrendoci nel discorso. Sentiamo ora che cosa ha da dire Laura.

LAURA: C'è un fatto che dobbiamo constatare: la bruttezza dei documentari, o almeno del tre quarti dei documentari degli anni passati (sono d'accordo anch'io che gli ultimi anni hanno dato dei risultati molto superiori). Essa dipende dal fatto che, quando si sceglievano i temi facili e cioè i temi giornalistici di divulgazione non si era poi capaci di fare della vera divulgazione, accontentandosi di realizzare nel modo più dilettantesco quello che costava meno. Intendiamoci: di fronte ad un tema, non è necessario fare a tutti i costi della divulgazione, l'importante però è essere seri. Prendiamo l'esempio di Picasso: Clouzot con *Le mystère Picasso* ci offre un film che possiede un suo livello e ci presenta una sua personale interpretazione di regista di fronte al pittore; è forse discutibile da un punto di vista della critica d'arte, però Picasso diventa un personaggio. Altro è il caso di Emmer che realizza l'altro film su Picasso con l'intento, riuscito, di documentare correttamente ed in modo divulgativo le caratteristiche dell'arte di Picasso, il che Emmer fa affidandosi al più sicuro esperto di Picasso che abbiamo oggi in Italia, e cioè Antonello Trombadori, il quale dà evidentemente il meglio dell'indagine critica sull'argomento. Il male è che, invece, il tre quarti delle cose che abbiamo visto sono dilettantistiche, i registi divulgano argomenti che non conoscono a fondo, senza affidarsi a consulenti scientifici, senza utilizzare per il commento le tesi scientificamente più controllate e rigorose, per cui ne vengono fuori dei film che non sono né spettacolo né divulgazione. Manca purtroppo oggi lo strumento perché una commissione generica, com'è quella dei premi di qualità, che si trova di fronte ad un documentario sulla vita degli insetti che ha una « facciata » didattica, possa dimostrare che è didatticamente fatto male, orecchiato, frutto dell'essersi l'autore letto frettolosamente due volumetti di qualche universale popolare. Mi pare dunque che uno dei criteri per migliorare la situazione stagnante potrebbe essere quello di integrare la commissione governativa con una serie di esperti di riserva, che essa commissione possa consultare di volta in volta, quando si trovi dinanzi ad opere le quali chiaramente non si propongono alcuna ambizione spettacolare o artistica e si affidano solo alle loro qualità divulgative; per esse il solo metro di giudizio è il metro del rigore scientifico. Un secondo rilievo che vorrei avanzare è che troppo spesso in Italia (molto meno all'estero, si vedano gli Stati Uniti e l'U.R.S.S.) il documentario è considerato un mero ponte

di passaggio per arrivare al film di lungometraggio e, ancor peggio, al film di lungometraggio inteso in una sola accezione, come film a soggetto. Sicché — ed è un fenomeno che ci tocca spesso di osservare — abbiamo degli ottimi registi di documentari i quali, come Francesco Maselli, arrivati al film danno dei risultati minori, perché evidentemente il loro respiro di narratori era più adatto al tempo ristretto del racconto di dieci minuti, alla istantanea, alla rapida fotografia di una situazione che non alla costruzione di un romanzo con diversi capitoli, personaggi ecc. E' una concezione sbagliata di che cos'è il cinema che fa pensare che tutto debba essere in funzione del romanzo cinematografico; ed allora nascono i complessi d'inferiorità e si vuole arrivare a tutti i costi solo a « quel » tipo di film. Indubbiamente oggi tutto, dalla legislazione all'atteggiamento della critica, non porta a considerare altro tipo di film; e non ci si meraviglia che nascano gli ibridi di certi film-inchiesta, anche recentemente riproposti (ed a episodi, il che è peggio), che non sono né vera inchiesta né film narrativi e che non possiedono un autentico sviluppo di discorso; essi nascono appunto da esigenze di compromesso senza avere il coraggio di realizzare ad esempio un *Cronique d'un été* o di affermare « questo è cinema e facciamo questo cinema », senza bisogno di « mascherarlo » narrativamente. Sono d'accordo con Micciché quando sostiene giustamente: non fermiamoci soltanto al discorso economico e allarghiamolo alla situazione culturale in genere. Direi che il superamento della situazione dipende anche molto dalla critica; non penso tanto e solo alla critica specializzata che segue il settore, quanto ad una situazione generale di dibattito, di campagna di stampa, di illuminazione del problema, che deve aiutare a nascere in Italia, accanto al cinema narrativo, a breve o a lungo metraggio, il cinema non narrativo, che però abbia sue — inconfondibili — qualità spettacolari. Concordo con chi ha detto che un film, anche breve, che sia essenzialmente scolastico, portato in una sala normale annoia anche se è realizzato bene; però sono convinto che l'interesse del pubblico possa essere suscitato da un film che sappia essere didattico senza cadere nello scolastico, cioè sappia rendere accessibili determinati temi con la serietà di un buon libro di cultura ma senza l'aridità e i termini tecnici di un manuale o di un trattato per lettori specializzati. E' il caso appunto di *Cronique d'un été*, di certi film sovietici come *Sul sentiero degli animali*, è il caso di Flaherty, o più modestamente di Algar. Per raggiungere una dignitosa produzione di questo genere è necessario che il cinema non narrativo, anche nel

settore del cortometraggio, non sia visto da chi lo fa soltanto come un ripiego provvisorio per ingraziarsi i produttori, vincere il premio governativo, ottenere dal produttore di realizzare un cortometraggio narrativo, poi da esso arrivare al film a soggetto. Altrimenti noi continueremo a preparare una serie di mediocri, non tagliati per il romanzo, mentre dovremmo poter selezionare, per il film a soggetto, soltanto quelli che hanno per esso effettiva vocazione e che possono giungere quindi a degli esiti poetici e non solo artigianali o di mestiere. Credo appunto che tutto questo settore sia in Italia ancora largamente trascurato. In fondo noi soffriamo oggi della mancanza di quello che fu l'Istituto LUCE il quale — sia pure con tutte le sue deformazioni di regime evidenti, per come fu soprattutto potenziato, perché in sé fu creato abbastanza presto, prima che il regime arrivasse al potere — costituiva un'intuizione di come lo Stato poteva favorire proprio quel tipo di cinema non narrativo che evidentemente interessa meno il produttore privato; il LUCE aveva, allo stesso tempo, una robustezza di impianto produttivo tale da garantire un certo respiro di mezzi, una certa organicità. Noi abbiamo visto l'Istituto LUCE messo in liquidazione, mentre manca una iniziativa privata che si dedichi a questo campo.

GALLO: Mi sembra che la distinzione proposta da Micciché abbia già sortito quei frutti piuttosto concreti che speravamo. Io credo che si sia raggiunto un certo accordo e che essa sia valsa non soltanto a sciogliere un grosso equivoco ma anche ad indirizzare il discorso verso una conclusione abbastanza concreta. La distinzione è utile sia sul piano critico — perché, come giustamente rilevava poco fa Laura, accade molto spesso che i critici siano chiamati a giudicare alcuni cortometraggi che non potrebbero, per mancanza di preparazione in certi settori, giudicare (perché evidentemente un documentario scientifico è valido soltanto se la tesi è scientificamente valida e corretta. Mi ricordo di essermi trovato qualche volta in qualche commissione e parlava lo scienziato, il professore, e tutti noi stavamo zitti) e non ci sono dubbi che certi documentari vanno giudicati da esperti di quelle materie. Jemma faceva un'osservazione molto acuta e molto giusta però d'altra parte non si può escludere che occupandosi di mosche, o di atomi, ecc., si possano raggiungere anche certi risultati espressivi. Sarà una bellissima scoperta e senza dubbio il giorno in cui si scoprirà questo, si dirà che quel tale regista, come si potrà dire che quel tale giornalista, o quel tale scienziato o quel tale filosofo, è un artista. Oltre ad essere un filosofo, è un artista. A questo punto

evidentemente costui potrà continuare a fare lo scienziato o potrà fare tutte e due le cose. Quindi sul piano critico credo la distinzione sia utilissima. Occorre eliminare questa enorme confusione perché oggi accade che il critico cinematografico è costretto ad esprimere un giudizio su tutte queste materie vaste e non ha e non può avere la preparazione adeguata e sufficiente. Sul piano pratico io ritengo che la distinzione debba contribuire a modificare quella che è l'attuale struttura della legge sul documentario. E mi sembra abbia perfettamente ragione Fioravanti quando dice: altra soluzione sarebbe quella di destinare tutto o in parte lo stanziamento del bilancio agli stessi enti sopracitati, ecc.; siano proprio le Università, gli Enti economici e scientifici, gli enti culturali, a stimolare, a dar vita a questo tipo di produzione. E aggiungerei una cosa a quello che diceva Micciché: io non escluderei la proiezione anche al pubblico di questi documentari proprio per la loro funzione didattica ed educativa. Questa distinzione d'altra parte, secondo me, sia pure confusamente, esiste negli scopi che lo Stato si prefigge finanziando o proteggendo o tutelando la produzione del documentario. Perché, secondo lo Stato, le funzioni sono due: una è culturale, un'altra è formativa, cioè il documentario serve come scuola, come palestra per le nuove leve del cinema. Si dice che non lo fa, che lo Stato non si preoccupa di preparare le nuove leve del cinema. E' invece vero il contrario. C'è il Centro Sperimentale, lo Stato ha dato vita ad una scuola, addirittura. Ora, se accettiamo fino alla fine le estreme conseguenze di questa distinzione, io farei addirittura (e questo lo faccio adesso, senza averlo meditato adeguatamente, perché mi viene in mente in questo momento) una proposta, e cioè che lo Stato dia tutti i mezzi sufficienti ai vari Enti culturali, scientifici, ecc., per poter utilizzare anche il cinema come studio. E naturalmente questa opera può essere svolta con la collaborazione di scienziati, di maestri e di cineasti. Poi, siccome lo Stato si occupa anche della formazione delle nuove leve del cinema, evidentemente in questo caso può mettere sotto il patrocinio o la tutela del Centro Sperimentale quest'altro settore della produzione documentaristica. Io non so in che modo o in che maniera, con quale sistema, possa essere realizzata questa ultima proposta, però ritengo che questa distinzione sarebbe utilissima e riuscirebbe a risolvere, in parte, non in tutto, questo problema che, fino a questo momento, presenta tante difficoltà.

GAMBETTI: In generale mi pare che siamo d'accordo almeno su quelle che sono le condizioni di fondo del documentario in Ita-

lia: ci rendiamo conto abbastanza bene che c'è oggi una certa situazione che va risolta in una determinata maniera. La situazione è di disagio, di incertezza, sia economica che artistica. Questo è colpa — dico in breve — delle strutture, quali la legislazione vigente, e strutture che poi si articolano anche in altre direzioni e che riguardano i singoli realizzatori, i produttori e in particolare i registi. Siamo d'accordo che oggi in Italia il documentario non è quello che dovrebbe essere, per tutte le ragioni che abbiamo detto. Ci sono delle proposte, che abbiamo cominciato a fare, per cercare di risolvere le cose in una certa maniera e di dare un contributo alla soluzione del problema. Ora quello che ha affermato Micciché è stato controbattuto in una maniera che era anche la mia, e che anche lo stesso Micciché mi pare abbia accolto, cioè che non è tanto una questione di generi quanto una questione di qualità. Anche il documentario sulle api può arrivare a dei pregi estetici. Siamo d'accordo sugli specialisti e, come ha detto Laura, ci sarà lo scienziato che potrà dare il proprio contributo di indicazione sui contenuti: ma poi anche lo scienziato può diventare un artista, può creare un'opera di vera qualità. Per riconoscere i documentari e poterne dare un giudizio di qualità — di più e molto meglio di quanto non si faccia oggi, perché credo che oggi non si faccia quasi per niente — così come abbiamo cercato di proporre l'inserimento di specialisti di determinate materie nell'ambito delle varie commissioni, si può soprattutto proporre una maggiore presenza di critici, che almeno ufficialmente sono gli esperti a riconoscere la validità o meno di una determinata opera. Tuttavia, ripeto, le questioni di carattere generale e organizzativo mi interessano, ma non fino all'esaurimento. Concordo, per quanto mi riguarda, sulle proposte di fondo che Fioravanti ha fatto, e che sono completate, per gli aspetti di rispettiva competenza, dagli interventi e dai suggerimenti che abbiamo avanzato.

Mi preoccupa comunque in modo speciale una situazione di ordine vorrei dire estetico. Vado agli esempi, ai risultati: i documentari che ci sono stati presentati ad esempio per i « Nastri d'argento ». Micciché dice che la giuria ha peccato di genericità, di astoricismo e di astrattismo, perché non ha tenuto conto del fatto che tutto sommato quest'anno o da qualche anno a questa parte si fa qualcosa di più nell'ambito del documentario di quanto non si facesse. In realtà non è così perché, per la parte che mi riguarda, e cioè per la parte sottoscritta alla unanimità dai membri della giuria, abbiamo ben tenuto conto di quelle che sono le condizioni oggettive che regolano

oggi la produzione del cortometraggio. E abbiamo detto che proprio queste condizioni aiutano la realizzazione di documentari di quel tipo. Tuttavia è ancora più grave che, stando così le cose, ci sia stata una maggioranza di autori, una media, che non abbia fatto nulla per togliersi e liberarsi da un tale ordine di idee. Cioè che abbia contribuito con la propria opera ad aggravare delle condizioni già oggettivamente gravi. Non abbiamo visto nessun documentario umoristico, satirico, allegro, quel che volete — a parte i due di Zac ovviamente a sé stanti — nessun cortometraggio veramente di critica o di analisi del costume. Io credo che tutto sommato il senso dell'umorismo sia una forma di libertà e addirittura, nel vivere civile, una forma di autonomia, di maturità. E invece niente, ed è molto grave. Tutti questi registi si sono preoccupati di fare cose serie, drammatiche, piene di funerali, di strane e complicatissime atmosfere, non si sono mai avvicinati ad un determinato argomento con una maggiore libertà di movimenti, libertà di espressione. Ciò significa anche, secondo il mio parere, che da un lato il documentarista oggi crede che il cortometraggio sia più che una vera forma espressiva, quasi soltanto una specie di palestra per esercitazioni che devono necessariamente bene impressionare perché si possa poi dare un *certo* giudizio sulle capacità del regista, e per attirare l'attenzione del futuro produttore: e devono essere necessariamente cose ponderose, cose molto piene di significati, impegnate. Io vorrei che la discussione di questa sera tenesse conto anche di questo. Cioè, in definitiva: c'è la situazione generale che va indubbiamente affrontata e che si deve cercare di contribuire a risolvere. Ci sono però anche i casi personali, ci sono dei documentari fatti dagli autori, autori i quali devono tener conto fondamentalmente, anche il giorno in cui la legge non presenti più limitazioni di durata, che il documentario ha un suo respiro, una sua autonomia ed ha delle sue ragioni di essere. Questa forma deve essere affrontata secondo determinati criteri, diversi da quelli del racconto cinematografico, del lungometraggio, ma che a quelli devono essere simili proprio per le circostanze che sono sempre immutabili ed inevitabili: intendo che la sincerità, la serietà e l'impegno, in quel che si vuole raccontare, devono essere il più possibile attenti, spontanei e sinceri. I colleghi della giuria dei « Nastri » e io abbiamo constatato che tutte queste qualità, che consideriamo ancora importanti, sono molto spesso assenti dai cortometraggi di oggi. Alcuni registi affrontano i loro temi e i loro argomenti in una prospettiva di questo tipo ma, in media, senza ancora la personalità, la maturità

e il coraggio per arrivare ad un approfondimento compiuto. Purtroppo, coloro che invece avrebbero maggiori qualità da un punto di vista di maturazione espressiva e di stile, ingiustificatamente, secondo me, si perdono dietro fumose storie, dietro cose che non si capisce quale significato abbiano, che molto probabilmente non hanno significato, e che, se sono tentativi, non valgono nulla, una volta privi di ragioni interiori. Vorrei che, nell'ambito delle nostre possibilità, cercassimo di affrontare anche questo problema, che so benissimo essere il più difficile da risolvere o da discutere proprio con delle proposte concrete e precise o da mettere sulla carta, perché si tratta sempre di sviscerare e provocare qualcosa che resta all'interno degli autori, di coloro che fanno i documentari. Tuttavia credo che da una discussione come la nostra possa e debba venire anche un contributo di chiarificazione per i registi.

AUTERA: Ho notato che siamo tutti più o meno d'accordo sul fatto che in questi ultimi anni il cortometraggio italiano ha avuto uno sviluppo abbastanza notevole sul piano della qualità, almeno rispetto a cinque-dieci anni fa. Siamo però anche d'accordo che rispetto a molti paesi stranieri il documentario in Italia è ad un livello alquanto basso ed è basso anche rispetto alla produzione del lungometraggio a soggetto italiano. Questo relativo progresso del livello qualitativo in questi ultimi anni mi pare sia dato dall'inserimento tra i documentari di vecchio tipo, illustrativi o didattici, del cortometraggio a soggetto o d'atmosfera, con intenzioni psicologiche, o comunque ad esigenza narrativa. Ora mi pare che questa nuova esigenza si possa far risalire a quella battaglia che si fece cinque o sei anni fa, quando nella legislazione non era ammesso il cortometraggio a soggetto ma soltanto il cortometraggio di tipo documentario. Ora che si è ottenuta questa possibilità di realizzare anche qualcosa d'altro, oltre al documentario illustrativo o didattico, noi vediamo dei cortometraggi realizzati molto bene, che sono dei piccoli saggi di racconto cinematografico. Vediamo anche, però, che questi stessi cortometraggi hanno dei limiti molto evidenti, cioè sono qualcosa, almeno generalmente, di incompiuto. Credo che la causa di ciò sia l'impossibilità — o quasi — del regista di cortometraggi di realizzarli con una lunghezza superiore ai 300 metri, unitamente a tutta un'altra serie di limitazioni poste (almeno per mia esperienza personale) dal produttore al regista che non può effettuare le riprese in un tempo superiore ai sei o sette giorni, che non può usare il « blimp », se non in casi fortunatissimi, che non può ottenere la musica originale per

dei racconti che hanno delle esigenze superiori al documentario di tipo tradizionale. A me pare che una esigenza fondamentale — per quanto riguarda la legislazione — sia quella di superare questo scoglio, altrimenti è logico che il documentarista, che non tenda esclusivamente a fare una esercitazione di mestiere, ripieghi sul documentario di tipo inchiesta, se non proprio su quello che ci mostri i bei paesaggi oppure che riguardi la ricerca scientifica o altro. Mi pare insomma che si dovrebbe fare in modo di dare la possibilità anche ai registi, che hanno interessi diversi, di svilupparli. Una soluzione potrebbe essere quella per cui, almeno per i premi di qualità (e mi pare che l'abbia accennato anche Micciché), si arrivi ad una graduazione degli stessi, ove si tenga conto anche dell'impegno produttivo. Uscire da questa pastoia, significherebbe superare uno dei limiti più gravi imposti alla produzione del cortometraggio in Italia rispetto all'estero.

DI GIAMMATTEO: Due strade avevamo davanti a noi. Una era quella economico-giuridico-legislativa (Fioravanti) e l'altra quella di carattere culturale (Micciché). Mi pare che le abbiamo sovrapposte, facendo tanta confusione che alla fine non abbiamo niente in mano. La strada economico-legislativa credo sia abbastanza chiara. Tutti concordano sulla necessità di fare una distinzione precisa. Una volta fatta, si incarichi qualcuno di occuparsi della documentazione, della divulgazione e degli aspetti didattici del problema; e si incarichi qualcuno altro di occuparsi — in maniera più o meno diretta, con sussidi o con altre forme — di tutto ciò che riguarda la formazione professionale dei futuri autori del cinema a lungometraggio. Direi che la proposta di Gallo (trasferire al Centro Sperimentale l'incarico del secondo compito) è molto saggia. In fondo, il Centro Sperimentale sta già facendo cose analoghe, non si vede perché debba solo occuparsi della ragazza che arriva dalla provincia per fare l'attrice (e poi non la farà) e non debba invece occuparsi di uno che seriamente affronta il cinema da un punto di vista più generale e utile. Facendo questo si eliminerebbe l'enorme dispersione di sforzi alla quale oggi assistiamo e si eviterebbe forse che lo Stato spendesse quattrini senza ricavarne alcuna contropartita. Non sono d'accordo con Jemma: lo Stato oggi non compra i documentari; tanto poco li compra che, alla fine, non ha la proprietà neppure di un metro di pellicola.

BALDI: Scusa se ti interrompo. Io sono d'accordo sulla destinazione del Centro Sperimentale. Non mi è chiaro però il modo.

FIORAVANTI: Forse il Centro Sperimentale potrebbe avere uno o più rappresentanti nell'organismo cui dovrebbe essere affidato il compito di predisporre o commissionare un certo numero di documentari all'iniziativa privata.

DI GIAMMATTEO: No, no, molto di più. Il Centro Sperimentale dovrebbe diventare il « committente » di cui si parlava a proposito del problema generale della legge.

FIORAVANTI: Non bisogna dimenticare che esiste l'Istituto LUCE e che recentemente lo Stato ha creato l'Ente di Gestione con compiti di pubblico interesse nel settore della cinematografia.

DI GIAMMATTEO: Ecco il punto. Si tratta finalmente di costringere lo Stato ad avere le idee chiare e ad evitare la speculazione. In Italia esistono cinquanta Enti che si occupano della stessa cosa, dappertutto e quindi anche nel cinema; e ogni ente cerca di fare i suoi affari. L'Ente di Gestione vuol fare una cosa; il LUCE vuole farne un'altra; il Centro Sperimentale una terza. E tutti agiscono sullo stesso terreno e si pestano i piedi a vicenda. La confusione aumenta, la corruzione prospera, eccoci alla situazione attuale. Allora, tentiamo di essere precisi fin dal principio. Contrariamente a quel che pensa Jemma, io ritengo che lo Stato debba occuparsi dell'arte. Non per « inventare » o guidare gli artisti, si capisce. No. Solo per fornire scuole di istruzione professionale a coloro che vorranno fare dell'arte, del cinema nel caso nostro. Se accettiamo questo principio, è ovvio che l'unico Ente in grado di assolvere tale compito è il Centro Sperimentale. Ma non accontentiamoci delle mezze misure, che non servono a nulla. Non infiliamo il Centro in qualche commissione incaricata di « commissionare » i documentari per conto dello Stato. Facciamo che il Centro diventi, direttamente, l'unico « committente » per quanto riguarda i documentari — diciamo — di formazione professionale, così come faremo che il Consiglio Nazionale delle Ricerche, le Università e altre analoghe istituzioni diventino i diretti « committenti » dei documentari scientifici, didattici, divulgativi, ecc. Dunque, lo Stato paga, produce, e ne raccoglie i benefici. E, oltre ciò, da una parte contribuisce alla divulgazione delle discipline scientifiche, sociologiche, artistiche, ecc., e dall'altra assolve al proprio dovere di formare i quadri del nuovo cinema. Se vogliamo proporre una legge che dica queste cose, facciamolo, ma solo in questo modo drastico, senza perpetuare l'equivoco di carattere corporativo-fascista nel quale stiamo vivendo. Non facciamo le cose a metà. Questo per quanto concerne la legge, la struttura economica, l'aspetto pratico del problema. C'è

poi l'aspetto culturale, più complesso e, forse, ancora più importante. Perché tante novelle, nei nostri documentari? E' chiaro: i nuovi registi si addestrano — partendo dalla misura breve del racconto — ai film a soggetto che faranno. E perché tante novelline impalpabili, gratuite, di tipo decadente o crepuscolare, di derivazione bergmaniana o « marienbadistica » che lasciano il tempo che trovano? E' un pericolo, questo? O non è un pericolo? Non sarebbe possibile rispondere, ma la domanda ci mette nel vivo del nostro problema culturale. E' evidente che assistiamo ad un processo rivoluzionario nella struttura del linguaggio cinematografico e nello stesso significato culturale da attribuire al cinema (la sua funzione nella società). Non dice nulla il fatto che un film — che personalmente io odio — come *L'anno scorso a Marienbad* tenti una forma di narrazione molto diversa da quella tradizionale? E che lo stesso, ma in altre direzioni, facciano film come quelli di Antonioni, che invece io amo? Il tradizionale film a soggetto sta in un certo senso tramontando, si sta spappolando, si avvicina ai tipi dell'inchiesta giornalistica, si « documentarizza » in un certo senso. Ecco, se vogliamo affrontare utilmente il problema culturale nel nostro documentario (inteso come preparazione al lungometraggio), dobbiamo avviare e proseguire intensamente un dibattito di questo genere. Dobbiamo studiare le tendenze presenti in film come *Il posto*, *Banditi a Orgosolo*, *Le italiane e l'amore*, *I nuovi angeli* ecc. Dobbiamo individuare la direzione nella quale il cinema si muove, capire perché ciò avviene, e favorire un generale chiarimento della situazione, del quale beneficieranno anche i documentari, e del quale — ecco dove la cultura si salda con l'attività pratica — si terrà conto il giorno in cui lo Stato (il Centro Sperimentale) dovesse « commissionare » direttamente i documentari. Ci sono tendenze da favorire, e tendenze da scoraggiare. Non da imporre, ovviamente. Per questo, il dibattito culturale è indispensabile. A me parrebbe dannosissimo se domani lo Stato favorisse — con le sue « commissioni » — la nascita di cento piccoli Resnais italiani. Mi parrebbe utile — utile per la cultura e per il cinema — se favorisse lo sviluppo di atteggiamenti « sociologici » come quelli di Olmi o Gregoretti, per esempio. Era quello che si tentava di dire nella famigerata motivazione dei « Nastri d'argento » di quest'anno.

FIORAVANTI: Evidentemente la tua impostazione ci porterebbe ad una discussione molto lunga e molto profonda...

DI GIAMMATTEO: Non è solo del futuro del linguaggio cinematografico che dovremo occuparci, ma anche del futuro dell'estetica.

E dunque, della funzione e del significato dell'arte, e dei criteri per riconoscerli. Chi mi impedisce di giudicare opera d'arte un'inchiesta, o un trattato cinematografico di entomologia? E chi mi impedisce di affermare che sono proprio queste le tendenze che meglio potrebbero rispondere ad una nuova concezione dell'arte cinematografica? Del resto lo stesso discorso vale oggi per la letteratura, per la pittura, per la musica. E allora, per diretta conseguenza, come organizzare le scuole di formazione professionale; come organizzare la produzione di quei cortometraggi che della formazione professionale fanno parte?

FIORAVANTI: Mi avvedo che la discussione, sia pure interessantissima sotto altri aspetti, ci sta portando fuori strada. Scopo di questa riunione è quello di concorrere tempestivamente alla risoluzione di una situazione contingente, tanto più che tra non molto il Parlamento discuterà e approverà la legge economica sul cinema già predisposta dal competente Ministero. Quindi è l'aspetto economico legislativo del problema che ci deve in questo momento interessare, anche se non possiamo prescindere nel dibattito da premesse di così largo respiro sul piano culturale. Sono dell'avviso che al termine del nostro incontro, noi dovremmo giungere a qualche considerazione piuttosto concreta, tenendo conto di prossime scadenze sul piano legislativo.

BALDI: Io vorrei chiarire soltanto un attimo quello che ha detto Di Giammatteo, d'altra parte già prima ripreso da Gambetti, e che riguardava la motivazione del « Nastro d'argento » del documentario di quest'anno, e nello stesso tempo mi pare che ci sia un equivoco che è anche una premessa, cioè la premessa della nostra discussione. All'inizio pare si sia detto che il documentario in Italia attraversa un periodo di crisi e mi pare di aver capito che, dicendo questo, si intendeva dire che non soltanto quest'anno ma da molto tempo la situazione del documentario è drammatica. Se intendiamo per un periodo di crisi, una crisi in senso produttivo o di diffusione del documentario o comunque di distribuzione, io sono pienamente d'accordo, se lo intendiamo in senso di qualità mi pare che due correnti emergono da questa stessa tavola rotonda. E qui parlo dell'equivoco, cioè mi pare che i critici da una parte sostengano che la qualità del documentario in Italia sia scadente e lo sia stata, dall'altra gli autori la stanno piuttosto difendendo. Cioè si sia mossa la discussione su dei binari paralleli in cui non ci si intendeva abbastanza. Vorrei citare la motivazione della giuria dei « Nastri d'argento » dell'anno scorso,

la quale diceva esattamente il contrario. Se non ricordo male, la giuria allora, che aveva alcuni membri che poi si sono trovati anche nella giuria di quest'anno, mi pare sostenesse come la qualità dei documentari in Italia fosse arrivata ad un particolare livello ed elogiasse lo sforzo del documentarismo in Italia. Conclusione quindi nettamente opposta e contraria a quella a cui è arrivata la giuria quest'anno. Cioè in un anno ci sarebbe stata la catastrofe. Ora io trovo invece che nel senso della qualità mai come in questo momento, soprattutto per la rivoluzione, che spesso i critici non conoscono proprio perché mancano i mezzi di diffusione del documentario, rivoluzione nata nel 1956-58, già citata da Micciché, in Italia il documentario abbia preso una strada completamente diversa e prospera, in quanto ci si è staccati dal « documentario che documenta » e piano piano ci si sono aperte nuove strade. Soprattutto quest'anno credo sia stato un anno di particolarissimi fermenti. Ora io non voglio dire che i documentari abbiano raggiunto una qualità eccellente, però mi pare di aver visto, proprio nei documentari presentati ai « Nastri » dei tentativi e delle aperture di rottura (non dico che siano riusciti a raggiungere risultati positivi) interessantissimi, addirittura vicini come conato a una produzione europea — cosa questa che fino ad ieri in Italia non si era verificata. Sono dei tentativi evidentemente difficili, sono dei parti faticosi, quindi i risultati non sempre sono stati eccellenti, però mi pare che si dovrebbe sottolineare come il documentario che documenta sia morto, e per morto intendo che ormai sia collocato in una determinata posizione, e ci siano delle aperture nei confronti del documentario che abbracciano appunto il cortometraggio e il cinema d'animazione e, se vogliamo, il tentativo poetico o il tentativo astratto, ecc. Per quello che riguarda invece l'impostazione europea, in particolare quella francese forse ci può aiutare a chiarirci le idee. In Francia esiste una legge, diversa dalla nostra, che difende il documentario cortometraggio. Cioè c'è un premio, basso, di ottocentomila franchi che viene dato a molti documentari, un successivo premio, invece, e qui viene ripreso il discorso di Gallo e di Micciché, che non è uguale per tutti i documentari bensì viene assegnato, in modo scalare, a seconda della qualità del documentario e dell'impegno messo dal produttore. Questo significa che documentari come quelli di Alain Resnais — tutti voi ricordate *Notte e nebbia*, quest'anno particolarmente quello che ha vinto il premio di Tours, di Henri Cau, un regista di origine italiana — hanno dovuto sopportare degli sforzi produttivi notevolissimi, si parla di quattordici milioni di franchi di spese per fare un documenta-

rio. Perché questo è possibile in Francia? Perché c'è un premio governativo a cui si aspira e che può arrivare a coprire le spese di produzione. Terzo punto: tutti i documentari didattici, scientifici, di informazione, restano sulle spalle dello Stato in quanto è il Ministero stesso o i vari Ministeri, o le varie associazioni che li commissionano, e hanno un circuito completamente diverso da quello che è il circuito spettacolare. Cioè è chiaro che il documentario chirurgico girato da Dogliotti a Torino non potrebbe andare nelle sale normali, però ha una sua efficacia didattica, una sua funzione, una sua validità, avrà l'aula universitaria come sede e destinazione degna. Così tutti i documentari per l'addestramento militare per esempio o per insegnare altre cose. Quindi i vari Ministeri, le varie associazioni, i centri nucleari, ecc., provvedono direttamente a produrre o, se non a produrre, a commissionare, la produzione di questi documentari che, ripeto, non hanno un circuito normale. Ora io non voglio dire che questo sia possibile in Italia immediatamente, è una proposta, mi pare abbastanza seria, che forse dovremmo tenere in considerazione e che propongo al vostro esame.

GAMBETTI: Io volevo dire ancora una cosa, molto brevemente. E' un dubbio che mi è venuto sulla proposta raccolta da Di Giannatempo, che si può sintetizzare nel discorso sul Centro Sperimentale come « committente ». E' un dubbio che non ha nessuna ragione di essere oggi come oggi stanno le cose, però, tenendo conto del fatto che il Centro è sempre un determinato organismo di ispirazione, o per lo meno di struttura, che deriva dallo Stato, non si corre il pericolo in un domani, avendo già avviate le cose in un certo modo, che il Centro Sperimentale diventi committente di qualche cosa che è sempre troppo governativo, di un Governo? Cioè affidare sempre allo Stato, si chiami Ente di gestione, si chiami Centro Sperimentale, la produzione, la realizzazione, l'incarico di decidere la realizzazione di determinate opere cinematografiche che, ad un certo punto e tutti voi mi insegnate, possono essere viste in una posizione di carattere polemico o di carattere critico nei confronti di quelle che sono le strutture ufficiali, ha sempre in sé dei pericoli, che oggi a mio modo di vedere non sussistono, però è una cosa di cui dobbiamo tenere conto.

FIORAVANTI: Io sono in parte d'accordo con Gambetti, perché fra l'altro parlare in questa sede di una dilatazione delle funzioni del Centro mi mette in difficoltà, data la mia posizione di direttore di questo Ente. Non vorrei apparire come il « Cicero pro domo sua ».

GAMBETTI: No, per la verità, non c'è alcun riferimento a persone o istituti. Desideravo soltanto sottolineare e chiarire un mio punto di vista.

FIORAVANTI: Comunque con il Centro o senza il Centro il pericolo cui Gambetti accenna è sempre ipotizzabile. La questione di principio però resta ed è precisamente quella che ho già esposto e che ancora una volta riassumo. Secondo me lo Stato che con il pubblico denaro alimenta la produzione dei documentari non può assolutamente rinunciare ad intervenire, direttamente o per mezzo di suoi organi — siano essi diretti o dipendenti — nella produzione documentaristica al fine di raggiungere finalità di interesse collettivo e sociale o perlomeno di avere la libera disponibilità dei documentari che hanno ricevuto finanziamenti e premi.

GAMBETTI: Su questo sono d'accordo. Volevo soltanto finire il mio intervento. L'altro punto su cui vorrei fare soltanto una mia precisazione è quello accennato da Baldi poco prima e cioè il discorso delle tendenze dei cortometraggi italiani di oggi. Non c'è nessun riferimento particolarmente polemico in quello che io dico, però c'è una osservazione che tutti noi in giuria abbiamo fatto e che io condivido in pieno. E cioè: Resnais fa un determinato tipo di cinema che apre, se così si può dire, un certo tipo di linguaggio nuovo. Io stesso non condivido il linguaggio di Resnais, però lo stimo sotto il profilo della sincerità, cioè mi accorgo, o credo di accorgermi, possiamo tutti sbagliare, che Resnais fa certe cose che non mi vanno e che non sopporto ma che però derivano da una certa sua impostazione culturale, che sottintendono una sincerità.

BALDI: Ma, vedi, il documentario praticamente in Italia nasce adesso, con un ritardo di quindici anni, ed invece in Francia è nato tanto tempo prima, proprio perché c'era la critica che lo ha aiutato, invece voi distruggete immediatamente anche i conati, io non dico che siano belli, dico che è importante che ci sia stata questa rottura.

GAMBETTI: I conati che non sono sinceri non mi interessano assolutamente.

BALDI: E' una scarpa mal fatta, capisci?

GAMBETTI: Ma non serve a niente una scarpa mal fatta, non serve nemmeno a fare una scarpa ben fatta.

FIORAVANTI: Ora voi state trasformando la discussione in una polemica sul verbale della giuria dei « Nastri ». L'approfondimento di quelle decisioni ci porterebbe troppo lontano, né del resto noi co-

nosciamo i termini delle discussioni che si sono avute nell'ambito della giuria.

DI GIAMMATTEO: Per tranquillizzare Gambetti direi che non succede niente. Il mondo va avanti; se noi ammettiamo (e solo oggi lo ammettiamo) che lo Stato debba occuparsi direttamente di alcuni problemi che riguardano la società italiana o l'educazione degli italiani, dobbiamo trarne la logica conseguenza che — per il cinema e la formazione professionale degli autori — esiste un Centro Sperimentale. Al Centro bisogna demandare *in toto*, senza alcuna paura, questa funzione. Fai conto che domani cambi tutto, e che in Italia si faccia avanti un De Gaulle. Va bene, allora tutto sarà da affrontare in un altro modo. Ma oggi, con questa situazione, si può — anzi si deve — non aver paura del « dirigismo ». Purché si tratti di una cosa seria. Anche se avessimo leggi perfette, ma queste leggi non avessero la forza di influire sulle strutture sociali ed economiche del paese, che ce ne faremmo? Certo, se domani ci sarà davanti a noi, invece di Fioravanti, Tizio oppure Caio la musica cambierà. Si tratterà, anzitutto, di cacciarli via, insieme all'eventuale De Gaulle che ce li avrà messi.

GAMBETTI: Va bene. D'accordo. Però scendiamo sul terreno pratico e banale. Le leggi una volta fatte sono molto difficili da abbattere e da rifare. Il fatto che Fioravanti abbia constatato che nel 1962 ci siano delle leggi che risalgano al 1925, tuttora valide, e che sono andate avanti per tutti questi anni, mi pare che sia una bella prova.

JEMMA: Qui c'è un problema tecnico da affrontare. Per concludere: su una cosa mi pare che siamo tutti d'accordo ed è che allo Stato è giusto avocare non soltanto l'acquisto ma addirittura la produzione, diretta o indiretta, attraverso i suoi organi culturali, appositamente esistenti e costituiti, di tutto un vasto settore della produzione documentaristica che è quello didattico-scientifico, etnologico, sociologico, cioè tutto quel tipo di produzioni documentaristiche che risponde a un fine culturale preciso, a un fine di educazione del cittadino, di formazione, di informazione, di ricerca. Io oltre tutto credo che non esista un documentario al mondo che non rientri, direttamente o indirettamente, in una classificazione di questo tipo, per cui sono dell'avviso, e questo concedetemi di dirlo ancora una volta, che la poesia alberga e nasce dappertutto per fini misteriosi e personalissimi e può nascere ed albergare persino nell'ambito di una produzione di questo genere. Cioè: come nascano i poeti è una cosa che ancora nessuno ha scoperto. Quindi su questo siamo tutti d'accordo.

Cioè che lo Stato deve finire di pagare, nel modo come paga adesso, a dei privati, una produzione che invece va fatta per fini che non possono essere quelli speculativi che sono alla base del meccanismo attuale, ma per fini sociali e importantissimi. Quindi smetterla di dire: faccio il documentario scientifico, vado da tizio o da caio il quale a sua volta si è fatto i suoi conti, io faccio il documentario sulle zanzare però non voglio spendere più di un milione e mezzo perché poi così prendo il premio, e poi guadagno trecentomila lire. Lo Stato se deve spendere mettiamo ventotto milioni per produrre un documentario serio scientifico sulla vita delle zanzare, lo faccia, e lo faccia senza preoccuparsi poi del rientro di questo denaro, perché lo fa per scopi che non sono affatto speculativi come potrebbero essere quelli di una impresa privata. Tutto questo però pone un altro interrogativo. Va mantenuta in piedi la meccanica dei premi governativi attuali, anche limitata all'incoraggiamento di un determinato tipo di produzione che si pretende sia realizzata a fini non didattico-informativi, scientifici, ecc., ma artistico-culturali, ecc., in senso molto più vago? Io credo, e insisto, che non esistano documentari che non possano rientrare nel primo gruppo della classificazione fatta. Per cui questo secondo gruppo non saprei come si potrebbe differenziare dall'altro. Chi e come potrebbe stabilire che un documentario deve concorrere ai premi governativi in quanto non rientra nelle categorie di quelli che vanno avvocati alla produzione statale, e invece rientra in quest'altro ambito? Questo non lo so. Personalmente sono per la abolizione totale dei premi governativi dello Stato. Se mai lo Stato volesse un giorno promuovere la formazione di un premio particolare, come è quello Viareggio, per es. di venti milioni, che ogni anno venga dato al documentario che riveli la nascita di una personalità artistica, nuova nell'ambito del cinema, oppure segnali una tendenza, una ricerca interessante, ecc., lo si può fare. Evidentemente di anno in anno sarà nominata una commissione di esperti, non incaricati dai Ministeri o dai sindacati, ma esperti di altissimo livello culturale, una giuria, qualificata culturalmente e artisticamente, capace di una scelta del genere, e quella scelta non deve essere ovviamente operata su un settore soltanto documentaristico, ma su tutta la produzione realizzata, anche su quella realizzata nell'ambito del diretto intervento statale. Questa commissione deciderà e darà l'incarico a fondazioni, ecc., ma non può essere una sistematica erogazione di fondi statali attraverso il meccanismo attuale che incoraggia solo la speculazione e non certamente il film artistico. Perché anche se è vero quello che è stato detto

prima e che ha confermato Baldi, che il documentario cioè ha fatto ultimamente dei progressi in Italia, questo non è dovuto all'incoraggiamento del meccanismo legislativo attuale; è, direi, dovuto proprio agli sforzi individuali e ai tentativi, soprattutto degli autori, di riuscire malgrado questo meccanismo soffocatore a esprimere certe esigenze che invece erano più profonde e più intense. Abolizione quindi dei premi governativi così come sono e invece avocazione allo Stato del compito civile di promuovere questo particolare genere di produzione. Se siamo tutti d'accordo possiamo anche formulare una mozione di questo tipo e approvarla, rimandando ad un altro momento il discorso sulle tendenze e sui gusti personali.

GALLO: Mi sembra abbia perfettamente ragione Jemma. Noi oggi abbiamo fatto un esame della situazione e ci siamo resi conto da questo esame che, per risolvere il problema, il sistema attuale non è più sufficiente, o comunque non è adeguato. Mi fermerei qui, proprio per necessità di approfondimento del problema. Perché noi adesso non possiamo tradurre queste esigenze. Sono però disposto a sottoscrivere una mozione che giunga alle conclusioni alle quali è arrivato Jemma, senza passare alla risoluzione da prospettare.

FIORAVANTI: A me pare che il dibattito abbia posto il problema nei suoi giusti termini. Forse per arrivare a proposte concrete occorrerebbe addirittura un altro incontro dopo che ognuno di noi abbia studiato a fondo i pareri qui enunciati e riflettuto su quelli direttamente espressi. Credo, però, che abbiamo raggiunto alcuni punti sui quali l'intesa è concorde, mentre alcune proposte, accettabili in tutto o in parte, si sono manifestate nel corso della discussione. Mi pare che questo sia già un risultato estremamente proficuo. Perciò io credo che, accettando la proposta di Gallo, noi possiamo considerare chiusa la nostra discussione arrivando alla conclusione che noi tutti, tenendo conto ciascuno della propria formazione, del proprio mestiere, della propria attività ed esperienza, ci siamo unanimemente trovati d'accordo nel ritenere che la legislazione attuale non favorisce qualitativamente il documentario e che con ogni probabilità bisognerebbe cominciare a fare una netta distinzione tra documentari — quali quelli scientifici, didattici, di inchiesta sociale ecc. — che potrebbero essere affidati ad istituti di Stato per il raggiungimento di pubbliche finalità, e quei documentari che invece hanno autonome esigenze spettacolari e culturali e che servono in parte a preparare le nuove leve per il cinema di lungometraggio. Forse è una enunciazione estremamente teorica che non trova facile soluzione sul piano pratico,

ma che comunque merita di essere esposta sia l'opinione pubblica che per i pubblici poteri.

GALLO: Vorrei ritornare su un fatto che a me sembra abbastanza importante e positivo. Cioè in genere, ogni qualvolta si è affrontato questo problema lo si è affrontato per settori, cioè si discuteva della legge sul cinema, delle strutture economiche e basta, oppure si discuteva delle tendenze culturali del documentario. Fatto molto positivo di questo dibattito, secondo me, è che le due questioni siano abbinate. Possiamo avere delle opinioni diverse, Di Giammatteo ha sollevato addirittura una questione colossale — rivediamo le estetiche che finora hanno sorretto i nostri criteri di giudizio — comunque mi sembra che l'avere fatto camminare parallelamente le due cose sia un fatto positivo.

JEMMA: Noi abbiamo per fortuna, forse, una concezione dello Stato abbastanza moderna. Cioè lo consideriamo come il saggio amministratore che debba occuparsi del bene pubblico, ovviamente intervenendo nella sfera delle libertà individuali solo nella misura in cui quest'intervento non comprime queste libertà. E' proprio nell'ambito dell'esame di un problema amministrativo che noi abbiamo facilmente un accordo e l'abbiamo raggiunto fin dalle prime battute di questo dibattito, mentre viceversa ogni volta che si è scantonato e si è affrontato l'altro, nascevano automaticamente dei contrasti.

GALLO: Ma io non volevo dire che abbiamo raggiunto l'accordo su tutto. Volevo dire che è positivo il fatto che il fenomeno cinema che è un fenomeno industriale e culturale insieme, sia stato esaminato nella sua complessità e questo non avviene spesso.

MICCICHÉ: Riallacciandomi a quanto dice Gallo io volevo semplicemente dire che il problema è esattamente come lo ha posto Jemma. E' importante che partendo da posizioni, diciamo teoriche, abbastanza differenti, siamo arrivati gradualmente, sul fatto, ad un accordo generale. Che poi ognuno di noi pensi che lo Stato debba sindacare o non sindacare l'arte, questo è un altro problema; l'importante è che siamo arrivati a certe conclusioni. Cioè che esiste un problema, che è strutturale ma che è anche culturale, e che è legato ed interdependente. E su questo siamo stati mirabilmente unanimi.

DI GIAMMATTEO: Il formale rispetto delle opinioni altrui, manifestato da Jemma, è molto bello, ma — inserito in una legge — può anche essere molto pericoloso. La libertà degli speculatori — o di chi fa professione di narcisismo e di giochi pseudo-intellettuali — può avere conseguenze perniciose. Per questo dico: portiamo avanti

con tutti i mezzi quel dibattito, che Gallo chiama colossale, in modo che, quando il Centro Sperimentale da una parte e gli altri Enti culturali dall'altra, commissioneranno i documentari, le idee possano già essere più chiare, e si possa evitare il pericolo (senza ledere la libertà di nessuno) di diffondere in Italia centinaia di gratuiti « *Marienbad* » che farebbero retrocedere la cultura invece di svilupparla. E vorrei che fosse proprio un lungo, esauriente dibattito a rendere tutti convinti di ciò, che la legge nascesse sulla base di idee acquisite e superate.

JEMMA: Permettetemi di aggiungere solo una cosa: che io non sarei mai d'accordo con una legge la quale non permettesse domani in Italia la realizzazione anche di un film come *Marienbad*.

FIORAVANTI: Tutti noi abbiamo la possibilità di poter tornare su questo grosso problema che non viene, secondo me, preso nella dovuta considerazione e permettetemi di sottolineare che proprio la stampa quotidiana, sia di informazione che ideologicamente ispirata, poco si interessa di questi problemi. Infatti basterebbe pensare che nessun giornale ha fatto eco alla polemica suscitata dal verbale della giuria dei Nastri d'Argento per il documentario e che nella cronaca della premiazione al cinema Barberini in genere è stato omissivo qualsiasi riferimento ai premi che riguardavano i nostri documentaristi.

Pertanto cominciamo noi a dibattere il problema; ognuno nel proprio settore e con ogni probabilità quella chiarificazione di idee, cui facevano cenno Di Giammatteo e Jemma, si verificherà in breve tempo. Con questo invito che ci rivolgiamo reciprocamente io ritengo di poter chiudere la nostra discussione, auspicando che questi incontri possano verificarsi più spesso.

La saggezza si fa strada anche tra i critici avventurosi

(A proposito di un fascicolo dei *Cahiers du cinéma* sul film italiano)

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

Insistono. Sono commoventi e coraggiosi. Non sorridono mai, e nemmeno hanno dubbi. Abbiamo imparato a diffidare del critico che non sa scherzare e non ha dubbi. Ma la nostra diffidenza — ora lo comprendiamo — è un grave errore. Bisogna amare chi non sorride. Bisogna rispettare chi non ha dubbi. Lo faremo, riprendendo il discorso sulla critica (1), dopo la nuova « provocazione » trovata nel fascicolo 131 dei « *Cahiers du cinéma* ». Eccoli ancora qui, i vecchi (André Labarthe, Luc Moullet, Michel Mardore, Louis Marcorelles), in compagnia di alcuni nuovi (Jacques Joly, Jacques Siclier, Jean-André Fieschi), per esaminare la « situation du cinéma italien ». Fatti di casa nostra, dunque, visti dalla critica più avventurosa (e più accigliata e più categorica) che mai la storia del cinema abbia conosciuto. Un confronto fra le sue idee e la realtà può essere interessante.

La premessa — di André Labarthe — suona così: « Realista, il cinema italiano lo è più che mai, ma non giureremmo che intenda la lezione del neorealismo allo stesso modo di prima. Per fare un esempio, il protagonista di *Accattone* non è meno "neorealista" di quello di *Ladri di biciclette*. Lo è in un modo diverso. Più che di una continuazione, parleremmo di un approfondimento del neorealismo; meglio, d'una sua interiorizzazione. Il distacco con cui ormai possiamo guardare la situazione è spesso crudele per le opere che un tempo tenevamo in gran conto. Oggi, nei più compiuti di quei film scopriamo la presenza di un cancro vecchio quanto l'invenzione della storia del cinema. Si tratta del cancro dell'analisi. Facciamo il caso di Zavattini. L'atteggiamento troppo teorico che presiede alla

(1) cfr. FERNALDO DI GIAMMATTEO: *Perché la critica no, se tutto è in crisi?* in « Bianco e Nero », anno XXIII, n. 1, gennaio 1962.

elaborazione della sceneggiatura sottrae ai suoi personaggi una parte della loro verità immediata. Al pericolo sfuggirono solo alcuni grandi cineasti che seppero, grazie alla propria genialità, superare l'ostacolo. Per questo, se vogliamo trovare un uomo che abbia lasciato un segno profondo sulla generazione attuale, non dobbiamo pensare né a Zavattini né a De Santis né a Castellani e nemmeno a De Sica, ma a Rossellini, l'autore vilipeso di *Viaggio in Italia*. Infatti che cosa rappresentò — già nel 1954 — *Viaggio in Italia* se non l'occultamento del neorealismo? ».

Se il genio è Rossellini, vediamo dunque di che specie di genio si tratta. E' antico, ormai, il debole della critica francese per l'autore di *Paisà*. Con gli anni è divenuto esclusivo e rabbioso, come per gli amori che si credono corrisposti e non lo sono. In ogni caso, è stato un buon reagente. E' servito a trovare nuove misure, più appropriate, per uomini come Zavattini, De Sica, Castellani e, soprattutto, De Santis, e la folta schiera degli « analitici » senza genialità. Come tutte le reazioni, anche questa è eccessiva, ma non sbagliata. Faremmo qualche riserva sulla formula — una delle tante formule semplicistiche che, volendo chiarire le idee, finiscono per confonderle — ma non obietteremmo nulla sulla sostanza: il cincischiamento del particolare, che nasce da una malintesa preoccupazione realistica, ha costituito il più grave ostacolo allo sviluppo della personalità (peraltro fondamentale per il cinema italiano) di Zavattini. De Sica e Castellani sono suppergiù sulla stessa strada: alla distanza si sono afflosciati, stanchi di troppo arzigogolare sui fatti minimi dell'esistenza. De Santis, invece, non entra nel gioco e lo lasceremo stare, ma sulla sua scarsa importanza per il neorealismo e per le sue ulteriori incarnazioni non esistono più dubbi, ormai. Il quadro è, sostanzialmente, veritiero. Tuttavia — ed ora lo vedremo — non è la verità che interessa in questa schermaglia con la critica francese. Interessano soprattutto i modi che essa adotta per far luce, perché da lì nascono gli equivoci ai quali occorre prestare attenzione.

Rossellini, si diceva. Cominciamo da lui.

Rossellini e la poetica del fuoco

In un dizionarietto posto in coda al fascicolo dei *Cahiers* e intitolato « Cinquante-quatre cinéastes italiens », troviamo alla voce Rossellini: « Poiché egli è profondamente umanista e vuole essere un lucido testimone del nostro tempo, poiché è curioso di tutto e pos-

siede una notevole intelligenza sintetica, si dimentica troppo spesso che Rossellini è un poeta che si colloca sotto il segno del più impetuoso degli elementi, il fuoco. Se avessero afferrato l'importanza di questo elemento, sia nei temi che nello stile del cineasta, i suoi ammiratori avrebbero potuto seguirlo senza incertezze quando egli sembrò, per due volte e bruscamente, cambiare strada. La prima fu quando, con *Stromboli*, abbandonò la sua posizione di osservatore della propria epoca per affrontare i problemi del rapporto fra l'uomo e la donna. La seconda coincise con la realizzazione del *Generale Della Rovere*, che iniziò una serie di film storici propizi alla riflessione sui motivi dell'attività e dell'impegno politico». Questo fuoco non sarebbe soltanto il fuoco visibile che compare nei film di Rossellini (il vulcano di *Stromboli*, per esempio) ma anche il « fuoco interiore » che cova in ognuno dei suoi personaggi, li tormenta, li divora.

Per comprendere meglio, dobbiamo leggere il saggio che ha scritto Jean-André Fieschi. Poiché l'arte di Rossellini è cambiata — sostiene Fieschi — anche l'atteggiamento della critica deve cambiare. Non essere più passiva ma attiva. Individuare le linee di forza di quell'arte, agire su di esse e non limitarsi a lasciarsene guidare. Non è più il momento di chiedersi dov'è Rossellini. « A questa domanda pseudolucida, che dopo *Viva l'Italia* solo i ciechi possono ancora porsi, è più conveniente rispondere con una esclamazione che costituisce anche una scommessa e che noi siamo certi — occorre dirlo? — di vincere: Viva Rossellini! ». Questo è il quadro generale. Lo sostiene una lunga serie di osservazioni imperniata sullo sviluppo della personalità del regista, da *Viaggio in Italia* a *Viva l'Italia*, attraverso *Il Generale Della Rovere* e *Era notte a Roma* (e trascurando due film abbastanza significativi come *Paura e India*). E' la scoperta dell'ultimo Rossellini. Del nuovo Rossellini.

Viaggio in Italia è, per Fieschi, un'opera chiave. In essa si esprime, con la massima intensità, la concezione rosselliniana dell'*attesa*, del passaggio del protagonista da una posizione negativa (una mancanza di valore) alla scoperta della luce (che, a seconda dei casi, era stata o era l'Altro, Dio, l'amore in senso generale). Su questo schema si innesta la teorizzazione del fuoco come cardine della poetica di Rossellini. « Passaggio da un valore ad un altro, imposto al protagonista dall'esterno, *Viaggio in Italia*, geniale messa in scena di una "latenza", conferma e arricchisce questi concetti con l'espressione di ciò che a noi pare l'idea motrice, poetica, di Rossellini: quella del fuoco. » Se il cinema è l'arte del fuoco — scriveva Jean Douchet —

Rossellini è il cineasta per eccellenza. L'intera sua opera attinge la propria vitalità dalla immaginazione del fuoco che cova per divampare a contatto del calore intimo". La luce, in questo caso l'Amore, esiste già dentro i protagonisti, di cui la macchina da presa svela i rapporti segreti con l'ausilio di quelle celebri panoramiche sul paesaggio che uniscono non arbitrariamente la Bergman e Sanders, tuttavia separati nello spazio. Li divora un fuoco interiore, senza che il loro aspetto fisico — fredda corazza d'indifferenza e di mondanità — ne sia toccato. Il fuoco si irradia in loro, gorgoglia al ritmo di impulsi che si direbbero sotterranei, quegli stessi che esistono nella "terra del miracolo" (Rohmer) dove le loro anime si sveleranno nella primitiva nudità. La loro discordia apparente, la loro separazione fisica — menzogne create dalla superficie visibile — sono contraddette dal cosmo, specchio favoloso che restituisce ai protagonisti l'immagine del loro intimo ardore; quando assistono agli esperimenti di ionizzazione, un fumo spesso sale e corre sui piccoli crateri, sotto lo sguardo stupefatto della Bergman». La natura rende evidente, con una similitudine, ciò che si nasconde nell'anima dei due stranieri. Era dunque necessario il suo intervento (miracoloso, possiamo dire) perché il valore si manifestasse. «Così, questo profondo fuoco interno, soffocato, aveva bisogno — per emergere dalla sua "latenza" — di uno scontro con forze non sue, e poi, per divampare alla luce, d'un incontro con un fuoco d'ordine superiore, in questo caso la manifestazione, più alta, del fuoco mistico».

Il Generale Della Rovere mostra l'inizio di una evoluzione. Il protagonista non è più succube di forze fuori di lui. E' lui stesso che prende una decisione, alla fine del film, per affermare la necessità del valore ed uscire dal buio. Inoltre, qui per la prima volta Rossellini ricorre ad un espediente tecnico (il trasfocatore), che gli servirà per elaborare una nuova concezione dello spazio. In *Era notte a Roma*, il regista si muove — ecco uno dei due passi fondamentali che compie in questo periodo della sua attività — verso lo «spazio femminilizzato». Fieschi vede nel film un conflitto fra gli esterni e gli interni, fra la campagna romana o le vie della capitale e la soffitta dove si nascondono i prigionieri evasi. «Lo spazio chiuso è sempre preferito allo spazio aperto, sinonimo di morte e di distruzione (le attualità cinematografiche, l'esecuzione di Fiodor) o di scomparsa: tutti coloro che escono da questo spazio chiuso spariscono, o perché sono uccisi (il russo, Renato) o perché passano all'azione (l'americano), come se il fuoco esterno, crepitio di mitra e di cannoni tedeschi,

minacciasse il fuoco interiore. Di qui il rifiuto dell'azione (cheché egli ne dica) del maggiore Pemberton, perché egli all'azione preferisce lo sguardo ardente di Esperia. Effettivamente tutto li spinge l'uno verso l'altra. La sequenza del Natale, in cui già si tengono per mano, ha un valore premonitorio. L'unico atto veramente compiuto dal maggiore sarà l'uccisione dello zoppo Tarcisio, giacché proprio costui vuol strappare Esperia a quel che è divenuto anche il mondo di Pemberton, mondo ch'egli non intende più abbandonare quantunque abbia, in quel momento tutt'affatto speciale, i colori cupi dell'incubo ». Spazio chiuso come equivalente del rifiuto di agire. Il fuoco vero — il fuoco interiore — contrapposto al fuoco materiale della guerra, che infuria in quell'altro mondo (il mondo esterno) dal quale i prigionieri e i loro amici vivono separati. Sedotto dal facile gioco delle simmetrie e dei simboli, Fieschi individua nello spazio chiuso il mondo del focolare (della donna, dell'intimità, della vita), e nello spazio aperto il mondo della « espansione virile », dell'azione, della distruzione, della morte. La preferenza accordata allo spazio chiuso starebbe a dimostrare che *Era notte a Roma* è un film « ripiegato su se stesso », il prodotto della nostalgia e del rimpianto del passato. Lo stesso tempo del verbo, nel titolo, tradisce questa tristezza per le cose che non sono più. « *Era notte a Roma* — precisa ancora Fieschi — è un'opera-sintesi: il vecchio e il nuovo. Il vecchio è rappresentato dall'idea del passaggio da un valore all'altro, l'idea della "latenza", e perciò del fuoco interno. Nuova è invece, sul piano della regia, la fluidità della captazione — grazie all'uso magistrale del pancinor — dello spazio ripiegato su se stesso ».

Viva l'Italia è il rovescio di *Era notte a Roma*. In luogo dello spazio nel quale i personaggi si chiudono, abbiamo uno spazio aperto da conquistare. In luogo della nostalgia del passato v'è il desiderio dell'avvenire, la speranza e la volontà di impadronirsene. I protagonisti non sono più passivi e non accettano la immobilità nel rifugio. Vogliono agire. Il concetto di « spazio espansivo » (come lo chiama Fieschi) non è cosa assolutamente nuova: già esisteva in *Paisà*, soprattutto nell'episodio fiorentino (in cui, tra l'altro, l'inquietudine della macchina da presa, che seguiva la corsa della donna attraverso gli Uffizi, era un preannuncio del pancinor al quale Rossellini « era votato per necessità interna »). Questo dimostrerebbe quanto sia grande la coerenza del regista. Ma il film è importante anche per il secondo passo compiuto da Rossellini nel corso della sua evoluzione recente. Il tema intorno a cui ruota la storia non è più una donna, come

in *Era notte a Roma*, ma un uomo, Garibaldi. Il tema, anzi, è — attraverso la mediazione di Garibaldi — una idea, « una idea-forza, un'idea di marcia, che non esige più dallo spettatore la passività (sia pure ricettiva) ma l'attività ». Lo scopo a cui il protagonista tende non è più la scoperta di un valore o di una verità suggestiva, non è più l'incontro con l'altro, ma con gli « altri », con la storia, ossia con la verità oggettiva. « Se, per la prima volta, noi assistiamo alla progressione fisica di una idea attraverso lo spazio, e se questa progressione ha lo scopo confessato di collegare fra loro gli spazi che debbono essere conquistati, la parabola ci sembra chiara: sul filo del suo o dei suoi soggetti apparenti, *Viva l'Italia*, messinscena all'interno della messinscena, è per Rossellini (come lo furono in misure diverse *Ugetsu Monogatari* per Mizoguchi, *Operazione Cicero* per Mankiewicz e *Finestra sul cortile* per Hitchcock o l'ultimo *Mabuse* per Lang) la riflessione profonda e preziosa d'un cineasta sulla propria arte. Che Rossellini abbia risolto i suoi problemi in termini di conquista, che abbia trasformato la passività in attività, il fuoco interiore in fuoco espansivo, può significare che egli inclina verso il moralismo. Un ritorno alle origini (i *Fioretti*) e, insieme, una riserva di energia per l'avvenire. Del resto, il neorealismo non fu definito, parecchio tempo fa, una posizione morale da cui guardare il mondo e pronta a trasformarsi, in un secondo tempo, in una posizione estetica? Ma questo moralista era stato, in precedenza, troppo tenero verso i suoi personaggi, sicché noi non fummo in grado giudicare: quei personaggi erano proiezioni di noi stessi, vicini alle nostre sofferenze e alle nostre speranze. Ora, noi non sapremmo più identificarci con un personaggio storico come Garibaldi, anche se egli è stato così felicemente umanizzato e ci parla dei suoi reumatismi. Il moralista preferisce esporre le idee piuttosto che mostrarci le anime, sebbene le due cose appaiano al cinema raramente separate ».

Le immagini che annegano nella filosofia, la filosofia che si esprime per immagini. E' sempre motivo di ammirazione, per noi, questa altalena della critica francese fra i motivi più disparati. E' un movimento che sa di acrobazia. L'amore per l'immagine (lo spazio chiuso, lo spazio aperto, il fuoco interiore, il fuoco mistico, il fuoco espansivo ecc.) fa sì che nasca nel critico una specie di esaltazione in cui si mischiano idee contrastanti con una rapidità straordinaria. Rossellini ha la funzione del pretesto per un ghirigoro retorico su alcuni temi di attualità filosofica. Temi che, del resto, sono vuoti di significato, quando li si applichi meccanicamente alle opere d'arte (o pre-

sunte tali) senza una preventiva indagine sulla personalità del regista. Giocare con gli « spazi » e i « fuochi » è sempre possibile, se prima si chiarisce il rapporto esistente fra essi e i modi espressivi dell'autore. Ma non sembra che Fieschi nutra tale preoccupazione. A lui interessa soprattutto il gioco dei rapporti (simmetrici e tutti prevedibili) fra una parola e l'altra. E' un procedimento non molto lontano — e perciò merita di essere segnalato — da quello che adottò Resnais trasferendo in immagini cinematografiche la geometria assurda dell'*Année dernière à Marienbad* di Robbe-Grillet. Che cosa sia effettivamente Rossellini, e quale sia la sua « conquista » nel passaggio dalla passività di *Viaggio in Italia* alla « attività » e allo « spazio aperto » e « virile » di *Viva l'Italia*, non importa troppo al critico. Perché dovrebbe importare del resto, se a lui basta concludere il suo saggio con una esclamazione di fiducia e di vittoria, con un grido che non significa nulla (« Viva Rossellini! ») ma che gli permette di ribadire la sua sfida al mondo degli « imbecilli », senza doverla motivare? I temi e le angosce autentiche di Rossellini (il ritorno alle storie della Resistenza, dopo le esperienze scoraggianti di *Europa 51*, *Viaggio in Italia* e *Paura*; il tentativo di « umanizzare » una figura oleografica di eroe con *Viva l'Italia*; lo sforzo di uscire dallo psicologismo e dal misticismo attraverso un nuovo contatto con la storia; la volontà di scoprire un tipo di uomo più complesso ma non meno realistico di quello intuito con la « trilogia della guerra ») sono del tutto assenti da queste pagine. Sono presenti, invece, incongrui paralleli con registi di valore dissimile (Mizoguchi e Mankiewicz, Hitchcock e Lang), che inducono il critico a stupefacenti affermazioni (come quella che riguarda Mankiewicz intento a riflettere sulla propria « arte » con *Operazione Cicero*) ed a confondere ancor più le carte di un gioco già abbastanza confuso.

Il pancinor, la politica e il nuovo realismo

Se l'articolo di Jean-André Fieschi non è un buon servizio reso a Roberto Rossellini, la brevissima storia del cinema italiano tracciata da Jacques Joly (« Un nouveau réalisme ») è troppo sbrigativa e incompleta per assolvere al compito che si propone. Ma è, quanto meno, non cervellotica e, per qualche verso, stimolante. A differenza dei critici maggiori di formazione « nouvelle vague » (il primo Truffaut iconoclasta e qualunquista, Doniol-Valcroze, Rohmer, Rivette, Marcabru e altri pazzerecci), Joly ha lo scrupolo della storia sociolo-

gica e politica. Studiando il cinema italiano, non trascura di fornire al lettore un cenno della evoluzione della società nel nostro paese, dal 1948 ad oggi, e di istituire un rapporto diretto tra le vicende politiche e il cammino tortuoso dei cineasti. La novità della cosa (per il clima culturale della critica francese) gli gioca, è vero, qualche brutto tiro: i legami fra politica e cinema sono enunciati con eccessiva rigidità, come se si fosse trattato in ogni caso di una immediata relazione di causa ed effetto (Visconti, per esempio, si imborghesisce quasi per colpa della Democrazia Cristiana); lo stesso esame dei riflessi sociologici e psicologici della involuzione politica dopo il 1948 è alquanto superficiale (si veda questa osservazione: « da un punto di vista generale si può dire che l'intero paese aspirava alla composizione dei contrasti, o perché si aspettava mari e monti dai democristiani o perché si era assopito nell'amarezza nata dalla sconfitta comunista. I grandi cineasti del realismo non avevano avuto il tempo di afferrare con maggiore obiettività la realtà del loro paese. In un mondo che riduceva la sua visuale al benessere d'un piccolo numero di persone, essi non avevano alcun universo da costruire, né troppe ingiustizie da denunciare. La bonaria democrazia cristiana non poteva scatenare gli odi che aveva suscitato il fascismo. Gli apostoli del neorealismo si ritrovavano soli, senz'amore e senz'odio. Non gli restava altro che approfondire le ricerche precedenti, con sempre maggiore acutezza e un distacco più accentuato nei confronti del neorealismo »). Tuttavia, si avverte in Joly lo sforzo della seria documentazione, condotta sulle fonti della critica italiana. Il che gli torna a vantaggio ed a svantaggio nello stesso tempo. V'è da parte sua l'implicito riconoscimento di una realtà di fatto: che lo sviluppo del cinema italiano nei suoi autori è strettamente legato al parallelo, e non sempre pacifico, sviluppo della critica e della cultura che l'hanno accompagnato. Joly dà tutto questo per scontato, e nemmeno si cura di rifarsi ai documenti. Vantaggio da una parte, perché è un fatto acquisito (non più soggetto a sterile discussione, e per la prima volta in grado di essere inserito senza scandalo in un ambiente culturale diverso). Svantaggio dall'altra, perché il mancato contatto con il dibattito originale impedisce all'autore quell'approfondimento che gli avrebbe fatto risparmiare tante generalizzazioni forzate. Ma questo avvio è un passo importante compiuto dalla critica francese proprio sul terreno più acritico e irrazionale: quello appunto dei « Cahiers du cinéma ».

Due opposte influenze agiscono su Joly. Anzitutto, l'influenza

storiografica e sociologica, cui si è accennato. Poi, la solita influenza « impressionistica » ed estetizzante, tipica della maggioranza della critica francese, la quale si trascina dietro — con una tenacia ammirevole e folle insieme — una schiera di luoghi comuni e di tabù, indiscutibili perché irrazionali. Uno di questi è Rossellini. Abbiamo già visto il delirio di Fieschi in proposito. Ma neppure il più documentato e riflessivo Joly sfugge alla tentazione di trasformare il regista di *Viaggio in Italia* in un mito. Se può essere materia di discussione (e perciò di arricchimento culturale) la sua ipotesi di un Rossellini non realista per le prime tre opere postbelliche — *Roma città aperta*, *Paisà* e *Germania anno zero* — in modo da « adeguarlo » al regista psicologizzante e mistico di dopo, è invece da considerare come una bizzarria la « poetica del pancinor » con la quale Joly tira le somme sull'autore da lui, e da tutti i francesi, preferito. Vi troviamo riprodotte, in forma meno palese e con una certa precauzione, le sciocchezze di Fieschi. Oggi, anche per il regista di *Viaggio in Italia* si parla di realismo. L'aria è cambiata. « Si può dire — afferma Joly — che una necessità vitale indirizzi attualmente il cinema verso il realismo, e per dimostrarlo vorrei servirmi dei tre ultimi film di Rossellini. *Era notte a Roma*, *Viva l'Italia!* e *Vanina Vanini* sono stati accolti male o non compresi. Sta di fatto che, dopo *Viaggio in Italia*, Rossellini non poteva proseguire le sue ricerche nella stessa direzione. Ancora una volta si è trasformato in pioniere. L'invenzione del pancinor, che combina il movimento laterale con l'effetto del carrello ottico, lo ha indotto, nei suoi ultimi tre film, ad una sdrammatizzazione della storia: sdrammatizzazione che permetta di guardare la storia stessa con l'occhio critico dello storico. Scevri d'ogni ampollosità epica, *Viva l'Italia!* e *Vanina Vanini* sono una specie di documento realistico su due periodi della storia italiana e consentono al regista di scoprire l'uomo e le sue contraddizioni sotto la patina storica e la vernice delle frasi magniloquenti. Quella che sarebbe soltanto una sottospecie di storia vista da un domestico diventa, grazie alle incessanti scoperte del pancinor, una testimonianza, talvolta sconvolgente talaltra ironica, sui rapporti dei personaggi con la loro epoca. Passando da una tappezzeria al volto di Vanina Vanini, da un campo di battaglia alle parole familiari di Garibaldi, il pancinor scopre le mutevoli relazioni fra l'uomo e l'ambiente o la scena. In ciò l'arte di Rossellini si è un poco esteriorizzata, ha perduto forse in acutezza. In ogni modo, ha guadagnato in obiettività, e sarebbe vano opporre *Vanina Vanini* a *Senso* e *Viva l'Italia!* a 1860 di Blasetti ».

Affidare a un mezzo tecnico il « miracolo » della scoperta del rapporto fra gli uomini e la storia è perlomeno ingenuo. Ridurre i meriti di Rossellini (se di meriti si tratta) alla sagacia con cui impiega il trasfocatore è, certo, ingeneroso. Anche Joly rende un cattivo servizio al regista. Ma, quel che è peggio, egli rifiuta di indagare nell'atteggiamento rosselliniano e si trova nella impossibilità di darne un giudizio. L'abbaglio del pancinor gli impedisce, se non altro, di scorgere quanta superficialità storica sia alla base di *Viva l'Italia!* e di comprendere il significato della indifferenza del regista di fronte alle forze che agivano nel Risorgimento (dove, secondo Rossellini, tutto aveva lo stesso valore e la medesima giustificabilità storica: Garibaldi e il governo piemontese, i Borboni e la Chiesa, i liberali e Mazzini, i vincitori e i vinti). L'uomo e l'ambiente, d'accordo. Ma quale ambiente e quali uomini? L'uomo in assoluto, l'uomo essenza eterna e immutabile: questo pensa Joly. L'uomo astratto, insomma. L'uomo inesistente. Questo sarebbe il « realismo » che si apprezza in Rossellini, pancinor aiutando. Il neorealismo — per ricordare Labarthe — sarà stato affetto dal cancro dell'analisi, ma è sicuro che la critica francese è affetto dal cancro (senza dubbio peggiore) della metafisica, dalla incapacità di cogliere, dell'opera d'arte, la concretezza.

Più felice è Joly dove si attiene alla sociologia. Per esempio, il suo duro giudizio sull'opera di De Sica può non essere condiviso, ma richiede un esame attento, perché discende da premesse esatte e documentate. Se è già venuto il giorno di una « riqualificazione » dell'opera di De Sica nell'ambito del neorealismo, si può benissimo muovere da qui per effettuarla: « Demagogiche, afflitte da un vez-zoso estetismo che si sovrappone alla storia e ai personaggi senza costituirne l'essenza (come accade nei film di Visconti), superficiali e profondamente borghesi, le opere di De Sica sono il frutto dell'impegno d'un onest'uomo il quale pensa che nel mondo c'è davvero troppo poca carità e si accontenterebbe di una rivoluzione attraverso l'elemosina. Incapace di andar oltre le apparenze, De Sica non ha neppure saputo organizzarle in un universo coerente. Il tempo ha enormemente nuociuto a *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* e, soprattutto, a *Miracolo a Milano*, che hanno il loro maggior difetto nella goffa mollezza della forma. Quanto a *Umberto D.*, quel vecchio signore è così simpatico nella sua povertà che lo spettatore non sente per nulla il desiderio che lo Stato elergisca una pensione più generosa ai suoi dipendenti. Di conseguenza è giusto negare l'appellativo di realistico a questo cinema incapace di superare l'osservazione superficia-

le e di trasformare alcune verità sentimentali in una morale oggettiva ».

Non negheremo l'esistenza del gusto del paradosso, in questo brano feroce, ma ci guarderemo dal sostenere che esso si iscriva nel solito « impressionismo » della critica francese. Joly compie un tentativo di *révisione* che ha radici nella realtà. Il discorso andava poi indirizzato sui rapporti fra De Sica e Zavattini, per individuare l'importanza (positiva e negativa) che lo sceneggiatore ha avuto nel quadro del neorealismo. Del resto, anche la nozione di realismo alla quale l'autore si riferisce soffre di genericità (difetto di tutta la breve « storia » del Joly, come abbiamo detto). Vediamo i limiti di questa « condanna » ma non ne possiamo respingere i presupposti: la « rivoluzione attraverso l'elemosina » è senza dubbio il perno di quell'atteggiamento ideologico di De Sica che più restringe l'ampiezza della sua poetica (semmai avremmo voluto trovare nell'analisi un riferimento alle posizioni ufficiali ed ufficiose — oltre che alla ideologia — del cattolicesimo nel periodo in cui maturò il nuovo cinema italiano, perché questa ci sembra la chiave per comprendere sino in fondo non solo la natura del regista e del suo sceneggiatore ma anche il significato culturale del neorealismo). Tuttavia, prescindendo dai limiti dell'esame condotto da Joly, crediamo debba essere sottolineata la sua corretta presa di posizione dinanzi al fenomeno. Per la critica francese è ciò che conta.

Un rigore analogo (o, almeno, un analogo impegno sociologico) lo scopriamo nel confronto istituito da Joly fra la « *nouvelle vague* » e il cinema dei nuovi registi italiani all'opera nel clima del « centro-sinistra ». Scontata la consueta mancanza di sfumature nel tracciare il panorama politico del nostro paese, possiamo leggere con interesse quanto segue: « In questa atmosfera di contraddizioni, di delusioni e di nuove speranze si è formato il giovane cinema italiano. La sua prima caratteristica è di stare a sinistra, pur senza appartenere al partito comunista. Questo cinema si oppone senza mezzi termini alla " *nouvelle vague* " francese, nata in una Francia estenuata dalle contraddizioni politiche e dalle ricerche di linguaggio. Inoltre, quasi tutti i nuovi registi italiani sono passati attraverso l'aiuto-regia e il documentario: non è raro il caso che abbiano fatto una quindicina di cortometraggi. Ma, soprattutto, il giovane cinema italiano vuol essere " impegnato ", il che non è un atteggiamento dello spirito ma una necessità vitale per un italiano. " La disgrazia e la fortuna dell'Italia — ho sentito ripetere sino alla nausea — è di avere dieci anni di

ritardo sulla Francia". Dieci anni, meno estetismo "fin de nation", una maggiore attenzione alla realtà che esiste, che è *una sola*, e pone certi problemi che debbono essere risolti immediatamente. Infine, la grande differenza tra la "nouvelle vague" francese e quella italiana consiste nel fatto che per la seconda c'è ancora qualcosa da fare in un terreno diverso da quello del linguaggio. In contrasto con il cinema tradizionale che si limita a tradurre una storia in immagini, subordinando personaggi e ambienti alla elaborazione del racconto, il giovane cinema francese mostra spesso la sua vocazione per un "cinéma-vérité", la sua volontà di distruggere il racconto d'una storia per afferrare certi sguardi, certi gesti rivelatori d'un uomo. Di qua e di là delle Alpi, la polemica contro il linguaggio e il racconto tradizionali si traduce nel desiderio di raggiungere la verità, ma in Italia si tratta di una verità parziale e momentanea, quella dell'uomo in una data situazione. Per i giovani registi italiani la verità è un mito: a ogni personaggio, a ogni situazione corrisponde una verità di tipo dialettico, ossia frutto dei mutevoli rapporti fra l'alienazione del personaggio e la sua coscienza di uomo libero. La verità nasce perciò dallo studio minuzioso delle coordinate economiche e sociali della realtà e del rapporto che si istituisce fra loro e il volto d'un uomo. Naturalmente, il compito del cineasta non si limita alla registrazione passiva delle oscillazioni fra i due poli: questa scoperta della verità dell'uomo sociale presuppone un atteggiamento verso il mondo, e, più che un atteggiamento, un metodo di ricerca. E' come scegliere il filtro da applicare al mondo reale. Queste esigenze impongono un esame della realtà e l'assenza di ogni idea preconcepita sul personaggio ».

Joly esemplifica tracciando alcuni profili « nuovi » (Zurlini, Petri, De Seta, Rosi). Della *Ragazza con la valigia* dice: « Cinema-occhio, ma con un certo occhio. La visione del mondo è, più modestamente, un metodo per accostarsi ai personaggi. Alla macchina da presa è demandato il compito di cogliere sui volti la nascita dei sentimenti in due esseri che prima erano alienati nei confini della loro esistenza ». Altrettanto lucida è la critica ai due film di Petri. *L'assassino*: « La libertà del linguaggio e della visione è al servizio d'un punto di vista critico sul mondo e si trasforma in metodo d'inchiesta. In principio, v'è l'attenzione ad un ambiente preciso; poi assistiamo alla introduzione d'un uomo preciso in questo ambiente preciso; infine ecco l'occhio critico del cineasta che capta la verità dei rapporti uomo-ambiente secondo un'ottica personale e raccoglie alcune verità forzatamente particolari in un tutto che è, al tempo stes-

so, vero, critico e poetico ». L'entusiasmo della scoperta tradisce un poco Joly, ma l'intuizione è — come si vede — esatta. *I giorni contati*: « Come il sentimento della morte provochi una lenta trasformazione nel comportamento sociale di un individuo e lo conduca ad una presa di coscienza di se stesso: ecco il soggetto del film. Per un'ora e mezza la macchina da presa non abbandonerà il volto dell'attore. Lo farà solo al momento della morte, unica soluzione possibile d'una inchiesta che non può sfociare in alcuna soluzione concreta ». Su *Banditi a Orgosolo* di De Seta afferma: « Attraverso un'attenta descrizione della realtà, il cineasta scopre la realtà oggettiva dei personaggi e, oltre questa, la poesia: ma una poesia quasi austera che nasce dall'armonia fra la bellezza segreta delle immagini e il rigore della regia ». Sul film di Rosi, infine, si esprime così: « Libero dalle costrizioni del racconto e della psicologia, non vincolato dalla necessità di afferrare certi momenti di verità nel conflitto uomo-realtà, *Salvatore Giuliano* è un'opera di liberazione intellettuale, che utilizza tutte le lusinghe del mistero per distruggerlo, analizzarlo e strappar gli la verità. E' stata una trovata geniale quella di aver sfruttato tutto il fascino del cinema alienante per provocare una liberazione dello spirito. Qui sta la forza del film e la sua presa sul pubblico ».

Gli esempi sono insufficienti. Joly tira via su troppa altra gente che gli avrebbe fornito indicazioni per comprendere il fenomeno nel suo complesso. Poco male. Anche la sommarietà e la univocità dei giudizi (non accettabili in modo definitivo ma soltanto come suggerimento di notevole acutezza) non va ascritta a demerito del critico. I « Cahiers du cinéma » mostrano, da parecchio tempo ormai, quanto sia difficile sottrarsi agli inganni di quella che, per usare la loro (e non solo la loro) terminologia, potremmo chiamare la cultura alienata. Responsabili in parte delle gratuite rivolte della « nouvelle vague », questi intellettuali abusano delle parole con una sorta di inconsciente leggerezza. E' già molto trovare fra loro chi tenti di ricondurle alla sostanza delle idee da esprimere, delle cose da indicare. E se l'operazione riesce solo a metà, e provoca talvolta esagerazioni nel senso opposto, non dovremmo dolercene. Gli errori generosi degli altri possono servire per correggere i nostri errori. Un dialogo ridiventa cosa utile e auspicabile. Perché escludere, ad esempio, che una stroncatura di De Sica possa aiutarci a vedere meglio nella storia del cinema italiano del dopoguerra? Perché non si dovrebbe trarre qualche insegnamento dal partito preso di un critico che, a contatto con

l'opera dei nuovi registi italiani, vede soltanto — e sino in fondo — la faccia positiva di questa esperienza?

Un po' di storia anche per Ercole

L'infatuazione mitologica è la comica (e forse autoironica) debolezza dei « Cahiers du cinéma ». Ci aspettavamo il suo ritorno. Infatti, rieccola, vestita di piume, pennacchi e lustrini. E' sempre molto divertente, ma stavolta è anche qualcos'altro. D'accordo, ritroviamo la bella faccia tosta di Luc Moullet, che ricama un ritratto di Cottafavi assai grazioso (« Oscilliamo continuamente tra il Cottafavi umorista bonario, il Cottafavi costruttore classico, il Cottafavi barocco classico, il Cottafavi barocco italiano, il Cottafavi sperimentalista »). Ritroviamo, di Moullet, anche la rabbia, che si esercita contro i denigratori del suo eroe, dividendoli in quattro categorie di idioti. Ritroviamo Michel Mardore, che afferma la necessità di subire pazientemente i pepli e le corazze se vogliamo che il cinema possa domani occuparsi, con serietà, della storia (« bisogna rassegnarsi a mangiare i cocomeri con *Le vergini di Roma*; bisogna sporcarsi le mani »). E' vero, tutto questo ricompare nel fascicolo che i « Cahiers » dedicano al cinema italiano. Lo stesso Mardore, il più fiducioso nella bontà della tesi mitologica, spiega la ragione che ci induce — meglio, che li induce — a preferire il fascino raro d'un peplo ai nipotini del neorealismo, e la ragione sarebbe questa: tale genere di film, più o meno oscuramente, li attira come li attirano tutte le prove di una palingenesi delle civiltà, e dell'uomo.

Se tutto fosse così, certo, non vi sarebbe nulla di nuovo. Ma non è tutto così, grazie ad un saggio bene informato di Jacques Siclier, che ripercorre a grandi linee, e con sufficiente distacco critico, la storia del genere storico-colossal-mitologico in Italia. Dopo avere esattamente indicato nella tradizione popolare italiana le origini (e le cause) dei grandi spettacoli cinematografici di ambiente classico, Siclier chiarisce le ragioni che indussero il fascismo a rispolverare i vecchi temi, piegandoli alle esigenze della sua propaganda. Da Gallone a Blasetti (*Scipione l'Africano* e *La corona di ferro*, *Fabiola*), il passaggio è analizzato con proprietà di riferimenti: Siclier sta con i piedi sulla terra. La concretezza dell'indagine si manifesta meglio ancora nei capitoli in cui si esaminano le radici psicologiche e sociologiche del fenomeno. Le distinzioni tracciate dal critico francese sono di particolare interesse, perfino laddove si cede (per antica abitudine, or-

mai) alla sopravvalutazione del mito Cottafavi. « In Italia — scrive Siclier — la tendenza "artistica", contrapposta alla tendenza realistica, mira, oggi come sempre, allo spettacolo puro e alla evasione meravigliosa. Questo è il terreno degli artigiani, non degli autori. Solo in casi eccezionali accade che un Cottafavi introduca nella materia il suo mondo personale. E d'altronde, la sua *Messalina*, che pretende di essere sulla scia di Racine, delude il pubblico proprio quando volta le spalle alla leggenda. Quella di Carmine Gallone (1950), con Maria Felix, possiede un maggior numero di argomenti per interessare (le prostitute nella Suburra, le orgie, i ludi circensi). La verità storica importa poco. Gli sceneggiatori raggiungono il pubblico se rispettano una serie di convenzioni analoghe a quelle del romanzo di appendice. La *Messalina* di Cottafavi è divorata dall'ambizione politica. Un meccanismo di tragedia classica la costringe ad immergersi sempre più nel delitto per soddisfare le sue ambizioni. Per contro la *Messalina* di Gallone, pur essendo un'intrigante, rappresenta la lussuria. Ci si atterra a questa interpretazione. Da cinquant'anni, i personaggi dei film storici escono tutti dallo stesso stampo. Pur avendo caratteristiche morali fissate dal loro aspetto fisico (gli eroi sono giovani, belli, muscolosi, ti guardano dritto negli occhi; i traditori sono di pelo nero, barbuti, cauti, ti guardano di traverso; le vamp si riconoscono per il trucco e le mosse lascive; le ingenuie hanno l'occhio puro e indossano abiti decenti), questi personaggi debbono corrispondere a un'idea popolare della storia, antica, medievale o più recente non fa differenza ».

L'aspetto economico della questione (di solito, trascurato) suggerisce a Siclier alcune osservazioni pertinenti, che valgono a inquadrare il genere in una prospettiva nuova. « Tutti i film "à péplums" sono concepiti secondo l'ottica dei disegni animati o dei fumetti: di qui nasce il loro stile. I grandi film spettacolari americani puntano sempre più alla ricostruzione imponente ed esatta delle epoche passate, alla precisione dei costumi e degli accessori, dei gesti e del modo di parlare. Ciò che colpisce, in *Ben Hur* o in *Spartacus*, è, nonostante certi difetti di gusto, la serietà con cui si affronta il soggetto, la volontà di superare la semplice ricostruzione favolosa. Tutto questo conduce a un dignitoso accademismo. Al contrario, i film italiani se ne infischiano del rigore e della fedeltà al reale. Ricompaiono, di film in film, sempre gli stessi costumi, le stesse corazze, gli stessi mobili, gli stessi vasi, le stesse scene. Questa produzione ricava la propria estetica dal carattere di industria a catena. Basta illuminare

Film di questi giorni



Francesco Rosi ha diretto, con *Salvatore Giuliano*, il film più importante della stagione, dove la obbiettiva ricostruzione dell'ambiente, delle cause e dell'epilogo del banditismo siciliano del dopoguerra è servita da un linguaggio nuovo, fuori di ogni convenzione.



(sopra e nella pagina accanto): altre immagini di *Salvatore Giuliano* - (sotto): Dopo sei anni Franco Brusati è tornato alla regia con *Il disordine*, un film da «nouvelle vague» in ritardo. (Georges Wilson, Renato Salvatori).



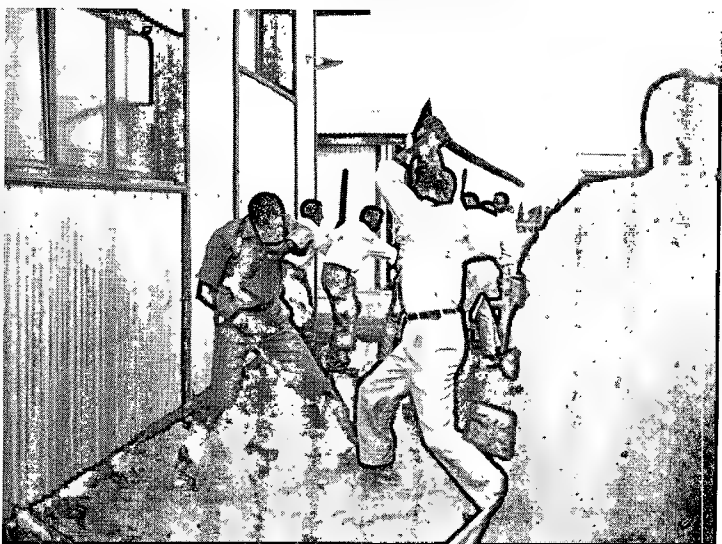




Da *La voglia matta*, diseguale nuova prova satirica di Luciano Salce, che ripropone Ugo Tognazzi come attore autentico.



Da *Congo vivo* di Giuseppe Bennati, tentativo di fusione fra romanzo e cronaca, nel clima delle giornate della tragedia di Lumumba.



Un'altra immagine di *Congo vivo*, che cerca la ricostruzione documentaria.

In *Walk on the Wild Side* (Anime sporche) torna stancamente Edward Dmytryk, sulla scorta d'un romanzo di Nelson Algren. (Capucine).



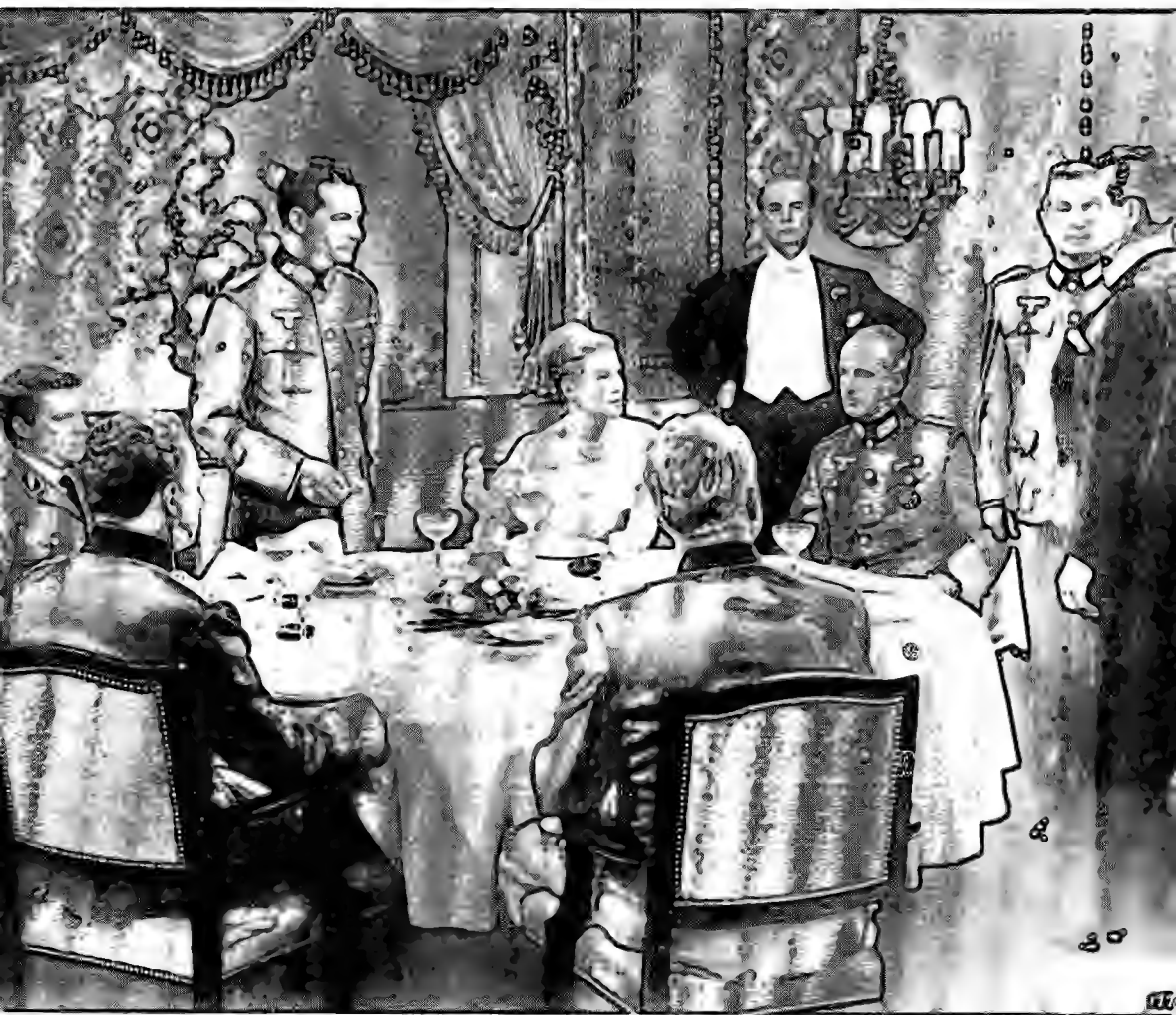
Porgy and Bess, sulla scia d'una consolidata tradizione di Hollywood, è la documentazione fedele dell'opera di Gershwin un classico del teatro musicale americano. (Sidney Poitier, Dorothy Dandridge, Pearl Bailey).



One, Two, Three (Uno, due, tre): un'altra delle satire del viennese Billy Wilder al costume statunitense, tenuta su un tono di moderna operetta. (Pamela Tiffin, Horst Buchholz, James Cagney).

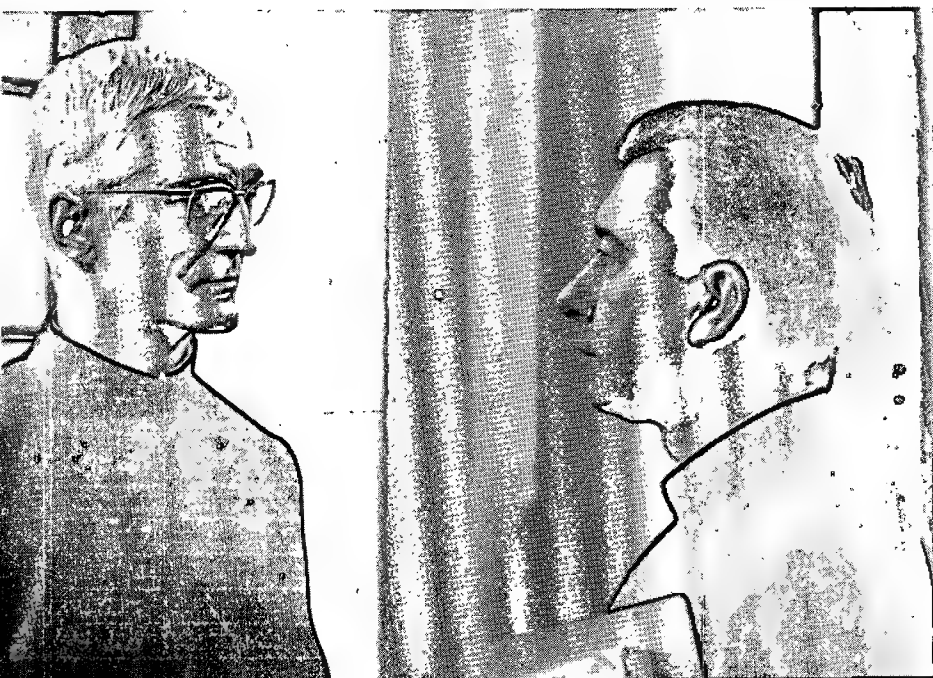


Un'altra immagine di *One, Two, Three*. (Arlene Francis, James Cagney).



Da *The Four Horsemen of the Apocalypse* (I quattro cavalieri dell'Apocalisse), in cui Vincente Minnelli rifà il vecchio successo di Valentino trasponendo il romanzo di Blasco Ibañez alla Parigi della Resistenza; uno spettacolo «vieux style» basato sugli interpreti e sull'uso delicato del colore. (Carl Boehm, George Dolenz, Ingrid Thulin, Glenn Ford).

Valladolid '62



(Sopra): da *Les nouveaux aristocrates*, film d'esordio del francese Francis Rigaud. (Paul Meurisse).
(Sotto): da *Francis of Assisi* (Francesco d'Assisi), ultima opera di Michael Curtiz. (Bradford Dillman).



e rimontare in modi diversi un palazzo con colonne e una immensa scalinata per trasformarlo, di volta in volta, in un tempio greco, nel senato romano o nella reggia d'una sovrana barbara. Così, questi film costano meno di quel che sembri. In Italia, grande spettacolo non significa necessariamente grosso bilancio ». I metodi di lavoro sono presi a prestito dall'opera lirica, nella quale gli italiani hanno una lunga tradizione: poche comparse, effetti di luce, trucchi scenografici. « Lo spettacolo acquista in dinamismo ciò che perde in ampiezza. Mentre i film americani diventano sempre più lunghi, i film italiani si attengono saggiamente alla normale lunghezza commerciale. Le superproduzioni che tentano di allinearsi sulle regole hollywoodiane riescono sempre meno bene delle opere di serie ».

Siclier imposta inoltre, con spirito sistematico e idee precise, il problema della mitologia, riferendolo, ovunque gli sia possibile, ai bisogni psicologici e intellettuali del pubblico. Illustra, con speciale attenzione, il mito di Ercole e quello di Maciste, delineandone le caratteristiche essenziali. Sarebbe troppo lungo trascrivere la sua analisi, e non è possibile riassumerla perché le toglieremmo quella messe di particolari che costituisce il suo pregio. Ci sia permesso di dire, soltanto, che questo di Siclier pare l'unico modo fondato per accostarsi alla paccottiglia del cinema colossale-mitologico italiano. Noi abbiamo, da sempre, il torto di trascurare una materia ricca di suggestioni, non solo nel suo piccolo ambito del divertimento popolare, ma anche in rapporto alle condizioni della psicologia collettiva. « Questo cinema di cui Ercole è il portabandiera — conclude Siclier — è l'altra faccia del cinema italiano. E' Cinecittà con la sua cartapesta, le sue piscine per le battaglie navali in formato ridotto, i suoi magazzini di accessori e le sue scene teatrali. Mondo dell'illusione, del "trompe-l'oeil", dell'artificio, che è sin troppo facile ignorare (le sue ambizioni artistiche sono minime) ma che varrebbe la pena di esaminare un poco. Specialità italiana da più di mezzo secolo, il film "storico" gode del disprezzo della critica e degli spettatori esigenti. Eppure, rappresenta una forma d'arte popolare di cui solo il cinema americano possiede forse l'equivalente, con il western ».

La stravaganza sta per finire?

Non siamo in grado di ricavare alcuna conclusione da questo nuovo contatto con la critica dei « Cahiers ». Vediamo tendenze contraddittorie, ritroviamo — esasperate — antiche deformazioni mentali, scopriamo voci ragionevoli, intuimo che qualcosa si sta muovendo

anche in quelle acque di consueto così stagnanti. L'accanimento con cui un Fieschi viviseziona l'opera di Rossellini non giova a nulla, né al regista, né al cinema italiano né alla critica: si nutre di troppi pregiudizi « impressionistici » e pseudosistematici (pseudofilosofici) per poter essere preso in seria considerazione. E' il vecchio che tarda a morire. E' l'incomprensione che non vuole arrendersi, avvolta nei fumi delle sue ideuzze irreali. Ma l'indagine critico-sociologica svolta da Jacques Joly mostra che altre potrebbero essere le prospettive, qualora si volesse tentare la strada della concreta ricerca sui dati di fatto. E' probabile che, dicendo questo, facciamo una stonata apologia dell'empirismo (male, forse, non minore dell'impressionismo). Tuttavia, la via empirica ha almeno il vantaggio di evitare le esagerazioni della critica epidermica, protesa alla scoperta del « geniale » ad ogni costo (ossia dell'inutile, dell'assurdo). Tutto, in Francia come altrove, ha un preciso legame con la situazione generale della cultura, e se tanti intellettuali sono smarriti e balbettanti non si vede perché dobbiamo rimproverare ai critici cinematografici di arrampicarsi ancora, con tanta ostinazione, sugli specchi. Citando *L'année dernière à Marienbad*, come abbiamo fatto spesso, si voleva proprio fornire una giustificazione per le collaterali « follie » della critica. Un cinema che esprime il film di Resnais non può non esprimere i concetti di Marcelles, di Mardore e di Fieschi.

Labarthe parla del « realismo » del cinema italiano recente. Dice che si tratta di un approfondimento, di una interiorizzazione del neorealismo. E' un po' poco per capire. Visconti « interiorizza » il neorealismo? Antonioni, anche? E Fellini? Il tipo di questo approfondimento non è chiaro, e non è chiara nemmeno la distinzione che si deve fare tra le personalità dei diversi autori. Più acuto è Joly, che vede i nuovi registi italiani sotto l'angolazione della verità parziale e momentanea, dello sforzo di interpretare la realtà senza violentarla né con le ricerche di linguaggio né con i preconetti di sistemazione generale. La via dei Petri, degli Olmi, dei Pasolini, dei De Seta è stata appena imboccata. Siamo proprio soltanto agli inizi, ma Joly già vede in che cosa consiste la sua originalità. Ha il torto (e il merito, anche) di entusiasarsi per la scoperta che ha fatto. Non vorremmo che ripetesse quell'errore che impedì, anni fa, a tanta critica francese di comprendere il neorealismo per soverchio affetto e generica ammirazione. *I giorni contati* di Petri ha i suoi limiti, e sarà opportuno non trascurarli, se si desidera che la strada, davanti a noi, sia illuminata il più possibile. In sostanza, è bene scoprire sin

da ora i contrasti che agiscono nell'animo dei nostri registi giovani, piuttosto che applaudire indiscriminatamente. Joly cerca di farlo, ma solo fino a un certo punto: si capisce benissimo che la eredità « esclamativa » della peggiore critica francese lo trattiene per la giacchetta e gli impedisce di camminare più sciolto.

Si ripropone oggi, in una situazione culturale (italiana) diversa, il problema del realismo. I film di Antonioni (*L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*), quelli di Petri (*L'assassino*, *I giorni contati*), di Rosi (*Salvatore Giuliano*), di De Seta (*Banditi a Orgosolo*), di Pasolini (*Accattone*), dello stesso stravagante e « francese » Brusati (*Il disordine*) e dei « minori » ma non trascurabili come Caprioli (*Leoni al sole*) e Salce (*La voglia matta*) offrono abbondante materia per una nuova introduzione al rapporto tra film e realtà, tra opera d'arte e società, tra linguaggio e tema, tra sociologia e psicologia. Il concetto ormai troppo popolarizzato di alienazione andrebbe ricondotto alle sue fonti marxiste e brechtiane prima che applicato con tanta facilità a destra e a sinistra, a Godard e ad Antonioni, a Fellini e a Bergman, a Brusati e a Rosi. E' un concetto comodo e suggestivo. Se ne sta abusando in Italia come in Francia, con il rischio di svuotarlo di significato e di trasformarlo in una etichetta (come fu etichetta, ad un certo punto e per colpa della critica francese, il termine di neorealismo). Per questo, vediamo con piacere l'uso accorto e moderato che ne fa Joly.

Ciò che più di tutto impressiona favorevolmente è il saggio di Siclier sul cinema « storico ». Messo accanto alle tradizionali parole in libertà di Moullet e di Mardore, risalta ancora meglio. Il rifiuto della pacchiana esaltazione operata dai « Cahiers du cinéma » è un fatto positivo. Se partisse da qui la rivolta della critica ragionevole contro le follie dei cottafaviani, sarebbe un bene. Partire dal basso, dal luogo più basso possibile, è segno di saggezza. Non sporcarsi — come pensa Mardore — ma pulirsi le mani è necessario. E Siclier lo sta facendo, con misura e tatto ma anche con decisione. Sappiamo che sarà difficile il recupero della critica francese, troppo compromessa sulle posizioni astratte ed eleganti. Ma il buonsenso di un Siclier, o le caute approssimazioni di un Joly, possono fare molto. C'è ancora una eccessiva compattezza, fra gli scrittori dei *Cahiers*, uno spirito di corpo o di chiesuola che vieta lo scontro aperto fra il vecchio e il nuovo. Le « buone maniere » sono ancora una regola rispettata, purtroppo. A questo punto, sarebbe necessaria la presenza di un altro Truffaut, ma in senso positivo, uno che volesse spaccar tutto partendo da salde basi culturali.

Note

Valladolid, uno sguardo all'uomo al di là delle frontiere

La « *Semana internacional de cine* » di Valladolid cresce ogni anno di prestigio e migliora la propria organizzazione, ma riesce a serbare quella serietà di mostra specializzata che le è data dall'avere per frequentatori abituali un gruppo stabile di persone interessato a certi temi ed a certi risultati. La settima edizione riconferma il suo carattere unico, di incontro di cattolici d'ogni Paese che, senza impegnare direttamente la Gerarchia, fanno il punto sulle direttrici di marcia del cinema mondiale e intendono metterne in valore gli aspetti positivi con sincera apertura d'animo e fuori d'ogni rigida classificazione. Dovrebbe essere un'occasione per tutti i settori della cultura cinematografica per conoscere meglio orientamenti e tendenze del mondo cattolico, e, come già feci l'anno passato, mi auguro che alla sincera apertura d'animo degli uni possa corrispondere un'adesione al dialogo di altri, in modo da ottenere che Valladolid diventi un autentico « porto franco » di idee e di esperienze.

Nel '62 la « *Semana* » ha mantenuto la duplice dizione « del cinema religioso e dei valori morali » (con la variante « morali » al posto di « umani »), volendo indicare il proprio interesse non ad un cinema solo religioso — che si è dimostrato difficile ed arduo, come si vedrà — ma a tutto il cinema, di qualsiasi genere e tipo purché affermando i valori della persona umana. Oltre ai due spettacoli quotidiani, ne è stato introdotto un terzo, nel primo pomeriggio, riservato alla sezione retrospettiva. Difficoltà probabilmente di ordine pratico hanno però impedito una retrospettiva organica e si è ripiegato sull'omaggio ad alcuni grandi registi — Bresson (*Les dames du Bois de Boulogne*, *Perfidia*, 1945), Clair (*A nous la liberté*, *A me la liberté*, 1931), Berlanga (*Bienvenido Mr. Marshall*, *Benvenuto Mr. Marshall*, 1952) — e sulla commemorazione degli scomparsi Becker (*Le trou*, *Il buco*, 1960), Curtiz e Rey. Di Curtiz è stato proiettato il grandioso *Die sklavenkönigin* o *Moon of Israel* (*Schiava reale*, 1924) che, sulla scorta d'un racconto di Rider Haggard, l'autore del « *Prigioniero di Zenda* », il regista diresse in Austria per la Sascha, quando, dopo essersi imposto come il più sicuro artigiano del cinema ungherese, trasmigrò in Austria e poi un po' dappertutto in Europa facendosi apprezzare come abile realizzatore di opere come questa, di sapore biblico e con ampio impiego di masse e di scenografie, che facevano la concorrenza ai « *kolossals* » di Hollywood. (Egli firmava ancora col suo vero nome ungherese, Mikhail Kertesz.) Non siamo di fronte ad un artista; ricordarlo con un « *kolossal* » di buona fattura è stato perciò il miglior omaggio alla sua padronanza

del mezzo cinematografico, che gli consentì di sopravvivere a più d'una evoluzione dei gusti e della tecnica. (Il film, interpretato da Maria Corda, Adolqui Miller ed Arlette Marchal, reca fra i collaboratori due futuri registi, László Vajda per la sceneggiatura e Gustav Ucicky per la fotografia.) Più valido in sé il ricordo di Florian Rey, scomparso proprio in questa primavera, con *La aldea maldita* del 1929 (1). In questa fase di transizione del cinema spagnolo, in cui i giovani mostrano segni decisi di voler fare un « bagno di sincerità » affrontando i temi reali della vita sociale ed individuale della Spagna d'oggi, il film di Rey costituisce una indicazione precisa. Girato alla fine del muto, in una nazione allora cinematograficamente ai margini del cinema europeo, *La aldea maldita* va evidentemente giudicato nel suo quadro ambientale e culturale. Mettiamo quindi subito su un piatto della bilancia la pesantezza romanzesca del dramma rusticano, dove un marito chiuso nei vecchi costumi non perdona alla moglie di averlo abbandonato nemmeno di fronte al pentimento di lei e alla necessità di far crescere sereno il figliolo comune; e questo marito perdonerà solo dopo una serie di prove e di dolori, che conducono la donna sull'orlo della pazzia. Sull'altro piatto, tuttavia, sta la capacità di Rey di imprimere una svolta al cinema nazionale dell'epoca descrivendo una chiusura d'anime ed una ipocrisia di relazioni che costituiscono un sicuro contraltare all'immagine di comodo d'una campagna tranquilla e timorata di Dio; e ancora, la forza con cui egli rappresenta un mondo contadino sprofondato nella miseria, dove masse di lavoratori devono emigrare dai campi che non rendono e cercare altrove, lontano da casa, migliore fortuna: il problema rurale ed il problema umano che ad esso si lega sono raffigurati con immagini forti ed incisive, verso un realismo sociale e psicologico allora sconosciuto, che colloca Florian Rey in posizione dominante nel contesto del cinema muto iberico.

Il punto debole della « *Semana* » è stato, in questa settima edizione, il settore apparentemente più importante, quello dei film a concorso. Forse per reazioni ambientali a certi film e a certe premiazioni dell'annata precedente, è mancato quello spregiudicato anticonformismo che aveva portato a Valladolid nel '61 film sui valori spirituali della Resistenza come *Kapò*, o di amara ma sincera indagine sociale come *The Apartment*. Per i valori morali non sono mancati i buoni film, ed il massimo premio assegnato all'italiano Il posto registra esattamente la preminenza del film di Olmi sugli altri e il successo clamoroso della sua proiezione. Il solo film che avrebbe potuto contendergli la palma era lo statunitense *A Raisin in the Sun* (*Un grappolo di sole*) di Daniel Petrie che ripropone il tema della segregazione razziale dei negri in America da punti di vista nuovi, non la persecuzione dei sempre più limitati ambienti segregazionisti ma la sottile discriminazione nelle grandi città (qui è Chicago, dove con le armi della persuasione e con vistose offerte in denaro si vuol convincere una famiglia negra a cambiar casa, dopo che ha « osato » prendere una villetta in un quartiere sino allora abitato soltanto da bianchi) e, d'altro canto, il contrapporsi dei giovani, che vogliono una piena libertà di farsi un « posto nel mondo », ai loro vecchi, per i quali la liberazione dalla schiavitù è stata una così grande mèta da accontentarsi d'ogni limitazione nel presente. Petrie.

(1) *L'ALDEA MALDITA* - r., s. e sc.: Florian Rey - f.: Alberto Arroyo - int.: Carmen Viance, Amelia Muñoz, Pedro Larrañaga, Pilar Torres, José Baviera - p.: Spagna, 1929.

basandosi su una commedia di Lorraine Hansberry, pur senza grande individualità stilistica, riesce ad interessare lo spettatore per oltre due ore senza distrarlo con divagazioni spettacolari: una sola stanza, non più di sei personaggi, campi per lo più ravvicinati, secondo una tecnica di chiara derivazione televisiva. Impacciato e superficiale l'esordio alla regia di Francis Rigaud con *Les nouveaux aristocrates*, che vorrebbe rappresentare lo stato di apatia spirituale della gioventù altoborghese della Francia contemporanea attraverso la crisi interiore d'un Denis che, dopo aver battuto la strada inconcludente d'un ribellismo fine a se stesso, tenta il suicidio. Paul Meurisse è insolitamente un padre gesuita, che col paziente dialogo e l'indietta persuasione crea in Denis le condizioni per superare la crisi. Purtroppo il tema è bruciato dalla incapacità narrativa di Rigaud e dall'assoluto convenzionalismo dei suoi personaggi. Altro pasticcio melodrammatico, di cui è inutile parlare, è l'altro film francese, *La croix des vivants* di Yvan Gover, inutilmente zeppo di attori famosi. Fedele ai principii zuccherosi della produzione Disney, George Tressier ha rievocato in *The Magnificent Rebel* la figura di Beethoven in termini di piatta biografia aneddotica, malgrado Carl Boehm tenti, con la sua buona somiglianza, di restituirci un'immagine fisica credibile, almeno, del genio. *Satan Never Sleeps* (Storia cinese) che Leo McCarey ha tratto da un romanzo di Pearl S. Buck è un trito « fumetto » sulla persecuzione dei missionari nella Cina di Mao, tanto implausibile e falso quanto offensivo nel suo desiderio tutto hollywoodiano di rendere « interessante » la vicenda con un amorazzo d'una ragazza per il giovane prete protagonista condotto pesantemente avanti sul piano della situazione equivoca e della battuta mordace oltre i limiti del buon gusto. Un film che richiede invece un rifiuto motivato è l'inglese *Whistle Down the Wind* di Bryan Forbes. In questa pellicola d'esordiente, narrata, dico subito, con piacevole vena e ottimamente recitata da una turba di ragazzini su cui primeggia Hayley Mills, un disumano assassino si rifugia nel granaio d'una famigliola di contadini del Lancashire ed è scambiato dalla piccola Kathy e dai suoi amici e fratellini nientemeno che per Gesù Cristo tornato in Terra. Il ricercato — è ovvio — sta al giuoco, anche se ogni tanto certe sue impazienze o cattiverie o frasi svelerebbero l'equivoco a qualsiasi bambino del mondo, tranne che ai cocciuti piccoli eroi del film. Alla fine, il delinquente è stanato dalla polizia e portato in carcere. La storiella, in sé, può piacere o non piacere, e poteva essere condotta in una chiave candida che giustificasse l'assurdo presupposto. Ciò che irrita ed induce ad assumere una posizione di netto rifiuto è che il regista pone in atto una tal serie di analogie fra la storia di Cristo e la vicenda da dar ragione ai bambini e a far simpatizzare con un volgare assassino. I bimbi vogliono che « Gesù » legga o racconti loro delle storie, il che egli fa, anche se goffamente; il legame fra loro e « Gesù » è il cibo che essi raccolgono per lui, richiamo evidente alla Comunione; Kathy chiede invano lumi al parroco, richiamo all'incomprensione dei Sacerdoti per Gesù; infine, l'assassino è arrestato perché il fratellino di Kathy — uno dei « discepoli » — che aveva giurato il segreto, tradisce, come Giuda; fino al finale simbolico, dove l'assassino ammanettato alza le braccia al cielo per essere perquisito e sullo sfondo del tramonto la sua figura si staglia come quella d'un crocefisso. Anche da questi brevi accenni credo si possa capire quanto *Whistle Down the Wind* sia opera mistificatoria, incomprensibilmente accettata nella Settimana. (Fuori

concorso, nella sezione di cui ci si sta occupando, è stato presentato con grande successo *Banditi a Orgosolo* del nostro De Seta). Per i valori religiosi la giuria ha assennatamente rinunciato ad assegnare il gran premio, e infatti c'era poco da stare allegri, tra un polpettone come l'italiano *Ponzio Pilato* di Irving Rapper e *Gian Paolo Callegari* e il superficialissimo e storicamente inesatto *Francis of Assisi* di Curtiz, che ha completamente fallito l'obiettivo, raffigurando un *San Francesco* fuori di ogni verosimiglianza. Forse si poteva premiare *Question Seven* di *Stuart Rosenberg*, prodotto dalle Chiese Luterane d'America, ma avendo il film già ricevuto il gran premio OCIC per il 1961 sarebbe stata una segnalazione pleonastica. C'è da augurarsi che per il 1963 la commissione di selezione possa lavorare con maggior libertà e collaborazione da parte di tutti. La scelta di quest'anno infatti porterebbe a concludere che non esistono in tutto il mondo tre o quattro film dignitosi per costituire una sezione dei « valori religiosi », mentre l'annata cinematografica offriva almeno un *Barabba* di *Fleischer* dal livello non disprezzabile, per non parlare della *Jeanne d'Arc* di *Bresson*. Fra i cortometraggi si è visto molto di buono; ricorderò per tutti *Un metro lungo cinque*, ultima fatica di *Ermanno Olmi* prima di passare al film a soggetto, documentario sulla costruzione d'una diga che sa essere ad un tempo divulgativo sul piano tecnico e di indagine umana penetrante (da apprezzare l'apporto di *Tullio Kezich* come sceneggiatore), per i valori umani, e, per i valori religiosi, il francese *Le vrai visage de Thérèse de Lisieux*, diretto da *Philippe Agostini* con uno stuolo di collaboratori di cartello (ad esempio, *Paul Grimault* per gli effetti speciali), dove la figura della Santa è collocata nell'epoca in cui visse con accorto alternarsi di riprese dal vero e montaggio di materiale fotografico.

Caratteristica della Settimana, come si è rilevato altre volte, è d'accoppiare alla rassegna dei film in concorso (e quest'anno alla retrospettiva) un convegno, le « *Conversaciones internacionales de cine* », già alla terza edizione. Dopo l'inevitabile rodaggio degli inizi, le « *Conversaciones* » sono giunte, anche per merito dell'italiano *Ammannati* che ne è il tenace organizzatore e presidente, a polarizzare il vero interesse di chi va a Valladolid. Nei severi banchi scuri del *Palacio Santa Cruz* il discorso, prendendo a base il cinema, spazia infatti su una serie di problemi personali e sociali che investono ogni aspetto dell'uomo contemporaneo; e quale volto abbia appunto l'uomo contemporaneo, era il tema di quest'anno, una rapida sintesi delle tendenze delle varie cinematografie. Chi scrive ha tenuto la prima lezione, « *Il neorealismo, cinema dell'uomo* », impostando il problema critico dei film del dopoguerra italiano ed allargando il discorso ai momenti di crisi delle grandi ideologie che generano per reazione un atteggiamento di testimonianza senza pregiudiziali, dove il regista si pone di fronte alla realtà senza una precisa prospettiva ideologica, quasi volendo « ascoltarla ». In particolare, si è toccato l'aspetto storico del neorealismo italiano, reazione al fallimento del fascismo ed esaltazione dei valori spirituali e morali della Resistenza. E' toccato ancora a chi scrive di illustrare la situazione del cinema dell'Europa orientale, soffermandosi in particolare sull'Unione Sovietica, sulla Polonia e sulla Cecoslovacchia, dopo il XX ed il XXII Congresso del PCUS. L'italiano *Mario Verdone* (la cui relazione sarà pubblicata dalla nostra rivista) ha parlato dell'uomo del cinema orientale, con particolare riferimento alle tendenze dei giapponesi e degli indiani, l'uruguayana *Marucha*

Echegoyen ha tracciato un panorama del cinema dell'America Latina, l'egiziano Farid El Mazzahoui del cinema arabo e africano, Gerhard Prager del cinema tedesco. Discutibile ci è parsa l'impostazione dello spagnolo Alberto Fernandez Galar nei riguardi del cinema statunitense, troppo facilmente ridotto agli aspetti più elementari della vecchia Hollywood, ed assai discutibile la relazione di Emilio Romero sul cinema spagnolo, relazione che ha suscitato un appassionato dibattito in seguito alla posizione di rifiuto del relatore nei confronti del miglior cinema spagnolo contemporaneo, da Berlanga a Bardem. Le due relazioni più vive ci sembrano tuttavia quelle del francese Gérard Marroncle, direttore di « Téléciné », sul cinema francese, dove è emersa una piena disponibilità spirituale di Marroncle verso la sua cinematografia nazionale di cui ha polemicamente asserito i valori anche in film e registi in apparenza abbastanza lontani da una prospettiva cattolica, e soprattutto quella del padre belga Jos Burvenich sul cinema nordico, esemplare per la capacità di sintesi dei motivi esistenziali delle attuali tendenze e per l'analisi organica di alcuni filoni, primo fra tutti quello rappresentato da Bergman. La vivacità della discussione e la spregiudicatezza d'impostazione di molte relazioni ha fatto del convegno di quest'anno un punto vivo d'incontro, che conferma l'utilità, sia internazionale sia interna, di un simile confronto delle idee e dei propositi dei cattolici che si sentono impegnati nel cinema.

ERNESTO G. LAURA

La giuria della VII Settimana Internazionale del Cinema Religioso e dei Valori Morali — composta da Camillo Bassotto (Italia), presidente; Luis Gomez Mesa (Spagna), segretario; Maruja Echegoyen (Uruguay), Luis Suarez Fernandez, Gerard Marroncle (Francia) — ha assegnato il gran premio « Espiga de oro » per i valori morali al film *Il posto* di Ermanno Olmi (Italia), ed ha ritenuto di non poter assegnare il gran premio « Labaro de oro » per i valori religiosi. Ha assegnato infine il premio « Ciudad de Valladolid » al film *Cerca de las estrellas* di Cesar Ardavin (Spagna).

La giuria per i cortometraggi — composta da José Lopez Clemente (Spagna), Santiago Benito (Spagna), Jos Burvenich (Belgio), Luis Pina (Portogallo), Gerhard Prager (Germania occ.) — ha assegnato il gran premio « Labaro de oro » per i valori religiosi a *Il testamento di Cristo* di Elio Piccon (Italia).

I film

Salvatore Giuliano

R.: Francesco Rosi - s. e sc.: F. Rosi, Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale, Franco Solinas - f.: Gianni Di Venanzo - m.: Piero Piccioni - scg.: Sergio Canevari, Carlo Egidi - c.: Marilù Carteny - mo.: Mario Serandrei - int.: Pietro Cammarata (Salvatore Giuliano), Frank Wolff (Pisciotta), Salvo Randone (presidente di Corte d'Assise), Giuseppe Teti (un pastorello), Federico Zardi (avvocato difensore di Pisciotta), Giuseppe Calandra (sottufficiale dei carabinieri in borghese), Cosimo Torino (Frank Mannino), Giovanni Gallina (picciotto di Giuliano), Vincenzo Norvese (altro picciotto), Pietro Franzone (capo separatista), Alberto Crucillà - p.: Franco Cristaldi per la Lux-Vides-Galatea - o.: Italia, 1941 - d.: Lux.

Il cinema nazionale, quando ha trattato aspetti e problemi del Sud (escludendo le felici, ma provvisorie annotazioni di *Paisà*) ha sempre cercato per il meridione delle trasfigurazioni in chiave metafisica e letteraria, quasi per nobilitare sul piano della religione un mondo assente dai fatti, e animarlo in base a miti ellenici, eterni. Poi, era pur sempre un guardare dall'esterno, con più o meno illuminato paternalismo, in base ad affrettati schemi sociologici, a veloci letture. Forse solo De Seta, collocandosi al di là del muro nell'interno di quel mondo separato e della sua psicologia, ha potuto in qualche modo farci sentire in modo autentico il brivido di una condizione di inferiorità civile che non è sproporzionato dire prerivoluzionaria.

Da questo punto di vista il *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi è un coraggioso atto di rottura verso il determinismo de *La terra trema*, o il romanticismo epico di *In nome della legge*.

Insistiamo ancora. De Seta, collocandosi dalla parte dei suoi pastori, ne spiega l'impotenza. Essi sono impossibilitati a scavalcare il muro che li separa dal sentimento. *Banditi ad Orgosolo* è in fondo la cronaca di avvenimenti non avvenuti, perché resi impossibili dalle situazioni storiche. Non vi è possibile mutamento, appunto, se non per rivoluzione di rapporti, attraverso sostituzioni violente di principi, leggi, ora incomunicanti con il mondo regionale sardo. Siamo oltre l'ottimismo di fondo del film « di denuncia » in una zona più cupa, aperta a problemi più complessi, a più tragiche incomunicabilità di fatto.

In Rosi invece è la ribellione contro atteggiamenti di questo genere. In fondo, il suo film è fondato su una coerenza (o illusione) illuminista per la quale non vi è mistero che possa resistere ad una spietata ricerca, rievocazione e concatenazione logica dei fatti. Non vi è rinuncia, impotenza, rassegnazione, ma un ottimismo vagamente vichiano. La verità e i fatti obbediscono alle stesse categorie razionali, e si esprimono alla fine in una formula aritmetica non discutibile. Documenti in una

mano, onesti, saldi principi civili e morali nell'altra, come tavole di Mosé, Francesco Rosi ha una tecnica pronta e aperta a ricevere contenuti drammatici. Un grosso nodo insolubile della coscienza politica italiana si traduce in sequenza storica di fatti segreti, o non sottolineati, o non abbastanza diffusi. Sono quei fatti, così concatenati, illuminati, accostati, senza intervento di fantasia che non sia una sorta di calore intellettuale, a fare uscire un « mistero » dalle sue coltri enigmatiche, e a riportare un accadimento umano negli schemi ortodossi della colpa, della responsabilità, della indicazione di complicità, tradimenti, cause prossime, remote influenze, quasi negli schemi di un « giallo » applicato alla politica italiana.

In questo senso *Salvatore Giuliano* è un film politico. Non solo perché, in tempi di mezzo neorealismo, è fondato sulla rigorosa ricostruzione dei fatti, e quindi sulla verità intesa in modo totale, ma soprattutto, in esso, cose, luoghi, persone, vengono restituiti, a breve distanza di tempo, con i loro nomi e cognomi, e i fatti sono riferiti a personaggi, partiti, autorità, a cause e connessioni e ascendenze chiaramente designate. E questo è abbastanza inedito nel nostro cinema, ve ne è un esperimento polemico solo in *All'armi, siam fascisti!* Una decisione del genere, che diviene poi stile del film, era essenziale a una materia dove la realtà stessa dell'accaduto è ancora in parte misteriosa, e gelose omertà, ciniche omissioni di testimonianze, paure, pressioni mistificano tuttora anche il passato. Rossi ha voluto rifare spietatamente, in base ad una rigorosissima documentazione, la « verità proibita » della morte del bandito Giuliano, muovendosi all'opposto dello schema romanzesco, che mitizza l'uomo e le sue azioni; si è valso, invece, dei fatti di

Montelepre e di Castelvetro, e di Portella della Ginestra, e del processo di Viterbo, e della morte di Pisciotta per descrivere il clima politico della Sicilia fra il '45 e il '50 e svelare, agli italiani, momenti e relazioni imprevedibili della questione siciliana, riflessi internazionali, influenze centrali, collusioni e rivalità.

E', dunque, il tentativo di una lettura razionale, e documentata, di un periodo movimentato della legge e della stabilità politica in Italia. Siamo, in un certo senso, agli antipodi del *Potemkin*. Là era la cronaca di come una palese situazione di arbitrarietà e di crudeltà classista provocò una rivoluzione. Qui, è la qualità di fatti che non hanno provocato nulla, nella superficie visibile della realtà.

Allora l'ambizione del film, sembra, non è forse solo di ricostruirli, ma quasi di farli rinascere, poterli far essere nuovamente nella loro verità palese, usando il cinema come mezzo di suggestione verso una specie di risurrezione del tempo, contro le deformazioni ufficiali o giornalistiche, completando i pezzi di realtà conosciuta con le sue parti segrete o mancanti, e inquadrandoli nelle invisibili ma pressanti situazioni storiche.

Questo determina una precisa sintassi narrativa. La ricognizione stessa fatta dall'autore sui documenti e presso i testimoni orali, fornendo nuovi spiragli, amare scoperte, altri fatti, possibili relazioni, organizza e accentua il ritmo dell'indagine, che è appunto fondato — pur con qualche meccanicismo che spaventa lo spettatore — sulla difficile quanto accanita persecuzione del filo invisibilmente conduttore. Ecco il racconto muoversi liberamente e a scatti, in ordine argomentativo, non cronologico — fra un anno e l'altro, da un luogo all'altro, obbedendo ad una specie di *rabbia della verità* e proce-

dendo quindi per intuizioni, impulsi, riferimenti, stimoli, che raccolgono tutta la materia come in un solo tessuto dal disegno contrastato. Perciò, no alla fantasia, no a tutto quello che possa essere meno che un brusco andare dell'intelligenza critica fra documenti e avvenimenti, posti sullo stesso piano. Vi è, in questo procedimento, la novità di una precostituita rinuncia al romanzesco — singolare e discussa, nella sua tentata epicità, l'assenza della dittatura del personaggio protagonista, Salvatore, a favore della corallità di interesse e di agonia del film — e la riduzione ad una misura oggettiva, strumentale agli effetti del film, di lui e di qualsiasi altro personaggio — essi vivono nel film solo per giustificare in noi dubbi, convinzioni, sospetti, sono cioè elementi di prova; tutto questo, però, in un contesto che reinventa episodi, parti di processo, quasi per obbligare a verità di documento anche gli inserti narrativi — procedimento tipo inchiesta, all'americana, e, comunque finzione di comodo. Ben più tragico e rigoroso, invece, il sovrapporsi della verità al silenzio che tutto vorrebbe coprire in *Nuits et brouillards* di Alain Resnais, esente da ogni tentazione di facilitazione commerciale.

La critica, pur riconoscendo all'ultimo film di Rosi una maturità non solo di mestiere, ha cercato di sfuggire dalla suggestione emotiva del film, costruendogli dei limiti. Si è parlato di grande rotocalco, di una certa ostentazione muscolare del bell'esercizio oratorio — tipo Catilinaria. Un occhio alla giustizia, e due occhi alla bellezza dello stile. Si è anche detto che Rosi qui non inventa nulla, sul piano del linguaggio. Il suo sforzo apparterrebbe piuttosto alla volontà (una volontà morale che ricorda, in lui, l'amico e collaboratore di Zampa, particolarmente in *Processo alla città*) che all'arte. Film

di applicazione intelligente, di laboriosa organizzazione e anche un po' pignola.

Ma tutto il film nasce da un simile radicalismo moraleggiante, e questa è anche la misura, il limite del suo valore. Rosi è un uomo senza dubbi teorici, anche sul piano stilistico; gli appartiene più la rivelazione che la fatica della adeguazione espressiva. Anche se il suo tentativo di interpretare in chiave regionale alleanze politiche, collusioni, atteggiamenti individuali, è indubbio, la traduzione processuale dei fatti, cui egli conduce un tempo importante della mafia, è un momento spettacolare, dinamico, fortemente rappresentativo, ma non per questo il più vero e rivelatore. Non sempre i grandi fatti illuminano sui temi lunghi, quelli di cui si costruiscono in profondo le strutture portanti di una società. In questi è più facile quindi l'autonomia poetica del narratore, non costretto ad ardue scalate nel tragico e più disposto a capire le cose nel loro linguaggio proprio, cioè nella loro individuale poesia.

D'altra parte, bisogna convenire, *Salvatore Giuliano* è un felice contributo al patrimonio del cinema italiano, anche perché, a parte i risultati espressivi, apre delle strade a futuri apporti di storiografia politica ottenuta proprio con i mezzi insostituibili e particolarissimi del cinema. Gli sceneggiatori Enzo Provenza, Franco Solinas, Suso Cecchi D'Amico, pur muovendosi con temperamento e consuetudini dissimili, sono stati fermi nel porsi contro certi tardivi bozzettismi a frammentismi di sociologia fuori moda; questo film, che si vale della fotografia di Gianni Di Venanzo, è anche un invito ai temi perigliosi e complessi, quindi al coraggio, allo studio serio, alla filologia; dopo di che verrà, se verrà, la poesia. Sarebbe lungo citare

le sequenze che quasi sfiorano l'emozione: il pianto della madre di Giuliano, la strage di Portella della Ginestra, sotto quella luce stralunata di tramonto, e quel commovente prodigarsi di Federico Zardi, avvocato giacobino, ma poco efficace, di Pisciotta.

G.B. CAVALLARO

Una vita violenta

R.: Paolo Heusch e Brunello Rondi - s.: dal romanzo omonimo di Pier Paolo Pasolini - sc.: P. Heusch, B. Rondi, Franco Solinas, da una riduzione cinematografica di Ennio De Concini e Franco Brusati - f.: Armando Nannuzzi - m.: Piero Piccioni - scg.: Luigi Scaccianocce - c.: Danilo Donati - mo.: Nella Nannuzzi - int.: Franco Citti (Tommaso Puzilli), Serena Vergano (Irene), Enrico Maria Salerno (Bernardini), Alfredo Leggi, Angelo Santi Amantini, Benito Poliani, Enrico Salvatore, Paola Petrini, Giorgio Santangelo, Piero Morgia, Titta Storff, Micaela Dazzi, Bruno Cattaneo - p.: Zebra Film, Roma/Aera Films, Parigi - o.: Italia-Francia, 1962 - d.: Variety.

Una vita violenta, il romanzo di Pier Paolo Pasolini, è il testo base sul quale Heusch, non nuovo alle cronache cinematografiche, e Brunello Rondi, l'elegante ed attento sceneggiatore dei film di Fellini, alla sua prima regia, hanno cercato di scrivere in termini attuali una storia umana, e soprattutto di esprimere un giudizio su un tempo, un mondo, per prospettare la visione triste ma virile della nostra condizione, e un modo possibile, anche per i più perduti, di ritrovarsi nel tempo; armonizzandosi con la società e la storia. Tommaso Puzilli, ragazzo di vita, uno dei tanti della topografia pasoliniana, è un essere non solo ai margini della vita comune, ma anche internamente condizionato, ridotto a una precoscienza, quasi al limite di una istintività ferina. E' cresciuto fra le baracche e i fortunosi alloggi della

borgata, come un ratto di fogna, ha imparato a vivere nella violenza, fra amicizie perverse che lo hanno abituato alla violenza, alla rapina, alla aggressione delle coppie come alla partita al biliardo, o alla serenata, e cioè a una vita senza ordine né interessi di fondo, né ideali; fuori (e questo è un tema tipico dell'«esistenzialismo cattolico» di Rondi) da ogni impegno verso la società e la storia del suo tempo.

E' recuperabile questa umanità delle borgate, sepolte in una condizione subumana, ai bordi della grande città moderna, in tempi di miracolo economico?

Porre la domanda è già angolare in un certo modo tutto il tema, poiché significa piegarsi sulle anime anziché puntare tutto l'accento, come vorrebbe un rigoroso schema marxista, sul condizionamento umano e quindi sull'ambiente che riduce gli uomini a bestie. Si tratta qui, come più decisamente ne *L'accattone* di Pasolini, di fare un'indagine psicologica e morale ai limiti d'ombra dell'esistenza dell'uomo, scavarne la preistoria, in qualche maniera riscoprirvi l'origine d'anima.

Anni di umiliazioni e di miseria conducono Tommaso Puzilli al carcere e poi al sanatorio. E qui avviene il suo incontro con un campione di società, quale è quella costituita dai degenti che conducono una disperata, allucinante lotta sindacale per migliori condizioni di vita. Situazioni, ambiente, simboli, sembrano ricordare «La peste» camusiana, ma con altri squilibri di resistenza, con un preciso anelito alla ripresa. Proprio il conflitto fra i degenti e la Celere, proprio l'inizio di una coscienza sindacale, svegliano la disponibilità sprecata di Tommaso al senso della vita e in particolare della sua vita, sia pure in maniera confusa e ancora violenta e istintiva, perentoria quanto casuale, irriflessa. Uscito, sen-

za molte speranze, dal sanatorio, Tommaso mette a rischio la sua vita per salvarne un'altra, compiendo il primo, l'ultimo gesto altruista della sua esistenza.

Storie come queste possono sembrare variazioni di un solo schema edificante, situate per amore di originalità presso un sottoproletariato respinto dal mondo comune e in particolare da un perbenismo borghese, ufficiale, che non riesce ad accettare il male del ladrone buono per accoglierlo in paradiso. E', in questo senso ancora una volta, la rivendicazione di una stella visibile a tutti, nonostante tutto. Ma questo sarebbe semplificare un po' le cose.

Indubbiamente Pasolini qui è interpretato più rettamente che nelle esercitazioni raffinate del Bolognini di *La giornata balorda*. Ma che cosa ha particolarmente attirato i due registi nel contesto pasoliniano? Non bisogna dimenticare i sondaggi che da tempo due diversi temperamenti di sradicati dalla provincia e dalla piccola borghesia cattolica, Fellini e Pasolini, stanno facendo sulla grande matrice romana. Fellini su personaggi di viaggio, prima del grande affresco de *La dolce vita*, (vale a dire ne *La strada* e ne il *Bidone*) aveva già cercato di individuare il tema degli affioramenti di coscienza su personaggi fuori dalla responsabilità sociale, con risultati ambigui ma indubbiamente con intima sincerità. Pasolini, più coerente, è una versione più pauperista, letterariamente più rigorosa, dalla parte dei perduti; (il cui recupero è un lieve movimento, una azione sempre più infinitesimale, quasi in chiave), ma sempre sullo stesso schema.

Dove Fellini è affascinato e coinvolto, Pasolini è mescolato, partecipe, identificato. Il descrittore, l'autobiografo, di una certa aridità contemporanea, dei suoi motivi, colui che trova

per essa un linguaggio di totale schiettezza, che diventa una vera e propria autenticità ingrata e senza riserve, è Pasolini.

Brunello Rondi corresponsabile delle spinte metafisiche (non sempre ben risolte) di Fellini, conduce qui un lavoro di mediazione, quasi di cattura psicologica e filosofica del nuovo demone, cercando di arricchirgli gli stimoli, e di collocargli intorno un più organizzato discorso temporale e sociale. A un poeta che ha abbracciato lo storicismo più tragico e devastato, si aggiunge il più nitido e sapiente, ma anche più freddo, meno vibrante e pieno, richiamo di un altro tentativo di conciliazione fra storia, condizione, speranza, denuncia. L'incontro, che non rifiuta tutta la gamma più aspra del paesaggio violento di Pasolini, è intelligente e fecondo, anche per la levitazione attenta e morbida del simbolismo latente nella pagina. In sostanza i due registi accettano, per poter fare un certo discorso di realtà spirituale, di muoversi in un ambiente completamente negato all'essere (come certe figure notturne di Fellini). Cercano un massimo di male per sentire naturale un minimo di invito alla positività; a rovescio del fatalismo di un Visconti o di un Antonioni che trovano nel massimo di decorazione ambientale i segni irreparabili della decadenza universale.

Sul piano del film, abbiamo detto, questa partenza dal « negativo » provoca inevitabili conseguenze di racconto; certo la stoffa è tormentata, non esente da pieghe profonde, da aspre lacerazioni.

G.B. CAVALLARO

Congo vivo

R.: Giuseppe Bennati - s.: G. Bennati - sc.: G. Bennati Paolo Levi, Lucia Brudi,

William Demby - *f.*: Giuseppe Aquari - *m.*: Piero Piccioni - *scg.*: Pasquale Romano - *mo.*: Franco Fraticelli - *int.*: Gabriele Ferzetti (Roberto Santi), Jean Seberg (Annette), Bachir Touré (Abbé), Frederique Andrew (Eleonora), Alfredo Santagati (Barrès), Carla Bizzarri (signora Barrès), Italo Bertolini (Giorgio), Ferruccio De Cesare (il missionario), Don Powell (gionalista americano), Lynn Gordon (Ednea), Rita Livesi (una suora) - *p.*: Carmine Bologna per la R.O.T.O.R. Film / Orsay Films - *o.*: Italia-Francia, 1961 - *d.*: Dino De Laurentiis Cinematografica.

Congo vivo è uno di quei film, non infrequenti nel nostro cinema, che vale più per le indicazioni che suggerisce piuttosto che per i risultati conseguiti. E' insomma un film con molte buone intenzioni in larga parte deluse. Non ci sembra tuttavia giusto condannarlo per questo, poiché film come *Congo vivo* sono salutare sintomo di un cinema vivace e moderno. Non dobbiamo, cioè, lagnarci se nel cinema italiano le idee precorrono le capacità degli autori, di alcuni autori. Tragico sarebbe l'opposto: se cioè a capacità espressive egregie e sempre più compiute corrispondesse una sostanziale povertà di idee. Valgono, queste considerazioni, in particolare a favore del film di Giuseppe Bennati, perché le sue ambizioni sono ben riposte; non sono ambizioni avanguardistiche o stilistiche, o di estenuata ricerca psicologica, ma sono le ambizioni, o meglio le giuste intuizioni di chi ritiene che il cinema, prima d'ogni altra cosa, debba testimoniare del suo tempo.

E certo questa testimonianza tanto sarà più valida quanto più sarà contemporanea, e contemporanea al momento evolutivo fondamentale per una società nazionale. Fino a qui, con il film girato nel Congo, proprio nei giorni più drammatici della sua faticosa e sanguinosa resurrezione dopo secoli di abbandono e sfruttamento, ci siamo perfettamente. Dove non ci sia-

mo, proprio per niente o quasi, è nello svolgimento del pur nobile e impegnato assunto. Assunto cui regista e collaboratori (e fra questi, sebbene taciuto dai titoli di testa, è un giornalista molto bravo, e specializzato in problemi africani, Bernardo Valli) hanno impresso una duplice direzione che, nelle loro intenzioni, doveva probabilmente risultare parallela. L'una direzione è quella documentaria, o paradocumentaria, realizzata in parte con riprese dirette e in parte con materiale di repertorio; l'altra direzione, abbastanza tradizionale, si avvale invece di due storie. La prima di queste ha a protagonisti due giovani di colore, l'altra, assai più insistita e sviluppata, un giornalista italiano e una bella residente. Ora, se la prima delle due storie lega in modo abbastanza soddisfacente al contesto documentario, la seconda vi stride terribilmente e i suoi limiti, già gravi e determinanti, risultano non alleggeriti ma anzi posti in maggiore e sgradevole evidenza dalla vicinanza di tante autentiche o comunque attendibili immagini.

Questa storia, infatti, ha un taglio antico, poiché non basta dissepellire problemi e soluzioni di tipo freudiano, già in voga ai tempi gloriosi ma non recenti di Ingrid Bergman giovane e di Hitchcock magro, o inserire il consueto episodio di violenza carnale per far sì che il vecchio sembri nuovo, soprattutto se il vecchio è rappresentato dalla solita esasperazione romantica, cara ai romanzetti ungheresi del 1930-35, e che lì e qui si compendia nel «vorrei amarti eppur non posso» e «incontrarsi e dirsi addio, crudele destino che ci ha fatti conoscere e subito ci separa». Citiamo per concetti semplificati, beninteso; ma se queste frasi non appaiono nei dialoghi del film, esse valgono pur sempre a riassumere vicende e sentimenti della storia.

Né *flash-back*, dissolvenze, suggerimenti, allusioni, simboli, anche se spesso condotti con mano abile, servono a molto se alla radice la storia zoppica e sembra poco probabile, non solo nel suo sviluppo, ma anche nei suoi personaggi; con un giornalista che rassomiglia assai poco ai suoi cento e cento colleghi e una residente che ai sentimenti del romanzo ungherese accompagna una provenienza dai vecchi romanzi della letteratura inglese, Maugham e compagni, cioè da quella letteratura che, buona e cattiva, rappresentò il contesto culturale o presunto tale del colonialismo.

Il quale colonialismo, fra l'altro, offre anche una delle sue soluzioni più tipiche al racconto, la violenza a una donna bianca da parte di un uomo di colore e quindi, sia pure non sviluppato, il consueto contrapporsi di primitivi a civilizzati e la difficile convivenza eccetera eccetera. E' chiaro dunque che, appesantito da simili remore, il film finisce con lo smarrirsi, con l'accennare a molte, importanti cose, ma poi con l'approfondirne nessuna e per rimandare a casa lo spettatore forse più interessato, ma confuso e perplesso sui fatti del Congo almeno quanto fosse prima di aver visto il film. Questo poi, e per i motivi appena accennati, finisce con il mancare di un punto focale e quindi di una sua unità, non solo ideologica e narrativa, ma anche stilistica.

Se consideriamo il film a se stante, il bilancio è quindi negativo. Diviene se non positivo, almeno in pareggio se considerato invece una tappa nella evoluzione del cinema italiano. Allo stesso modo come una battaglia perduta, ci si consenta il paragone aulico e ottocentesco, può avere riflessi positivi se avrà permesso di saggiare possibilità e prospettive.

Alla voce dell'attivo, infatti, oltre alle intenzioni del film, va scritto, fuor

di ogni dubbio, l'interessantissimo materiale raccolto e, fra questo, in particolare l'intervista con il presidente congolese Kasawubu che, personaggio reale, il film fa intervistare da Gabriele Ferzetti che nel film è, con alterna efficacia, il giornalista. Al suo fianco è Jean Seberg, attrice che non riesce a scaldare di comunicativa le indubbie qualità della sua recitazione. Fotografia, di Giuseppe Aquari, e musiche, di Piero Piccioni, sono al livello della nostra miglior produzione, anche se al primo si poteva forse chiedere ulteriore sforzo nel legare toni e atmosfere delle varie e discordanti componenti del film.

PAOLO VALMARANA

La voglia matta

R.: Luciano Salce - s.: dalla novella « Una ragazza di nome Francesca » di Enrico La Stella - sc.: Franco Castellano, Giuseppe Moccia (Pipolo) e L. Salce - f.: Erico Menczer - m.: Ennio Morricone - scg.: Nedo Azzini - c.: Giuliano Papi - mo.: Roberto Cinquini, Gisa Radicchi-Levi - int.: Ugo Tognazzi, Catherine Spaak, Gianni Garko, Fabrizio Capucci, Oliviero Prunas, Franco Giacobini, Beatrice Altariba, Margherita Girelli, Jimmy Fontana, Diletta D'Andrea, Stelvio Rosi, Lylia Neyung, Carlo Pes, Margherita Patti, Edy Biagetti, Salvo Libassi, Luciano Salce, Donatella Ferrara, Corrado Pantanella, Elisabetta Marlo-Rota, Tory Hassan, Maria Marchi, Nino Fuscagni, Orfeo Bregillozzi, Jimmy Fenomeno - p.: Isidoro Broggi e Renato Libassi per la D.D.L. - o.: Italia, 1962 - d.: Cine Produzioni Astoria.

La voglia matta ha anche delle vene autobiografiche, e l'autobiografia è indubbiamente uno dei campi in cui un autore — un regista cinematografico — ha la possibilità di trovare con più profitto dei motivi di ispirazione. Luciano Salce è stato autobiografico anche ne *Il federale*, se è vero che, raccontando su un certo piano di

serietà, si immettono sempre nelle proprie opere precise e comprovate conoscenze e inclinazioni. Qui lo è in misura maggiore perché scava, sorridendo ma non senza amarezza, sulle condizioni emotive e sentimentali di un quasi-quarantenne attirato e giocato dal gioco stesso della vita. Ciò non aggiungerebbe al film qualche pregio, se pregi non ce ne fossero: ma poiché il film ha delle valide ragioni narrative e delle precise qualità per lo meno spettacolari, la notazione contribuisce a mettere l'accento sull'impegno e sul rilievo umano con cui la storia si è svolta e ha preso forma nell'animo di un regista che, con tre opere, mostra ormai chiaramente di seguire un proprio mondo, e di volere tenere fede a una significativa coerenza.

Le pillole di Ercole era una pochade soltanto, d'accordo, sul piano di un divertimento grossolano, tuttavia provocato — se si bada ad alcune dichiarazioni di Salce — più da direttive di produzione che dalla volontà di un regista considerato esordiente... che esordiente non era. Ma, in quel film, un certo clima di satira e di trance psicanalitica, un sottolineare impulsi che nell'inconscio hanno assai più forza di quel che non si osi a volte mettere in evidenza, era ugualmente raggiunto e, fra le righe, si poteva salvare, con un mestiere oltretutto tecnicamente attendibile. Salce veniva dal Brasile, dove l'avevano fermato, per quattro anni, i rapporti di amicizia e di lavoro con Adolfo Celi. Forse ci stiamo allontanando dal nocciolo della questione, ma queste sono divagazioni necessarie, e non certamente fini a se stesse. Celi era stato collega di Salce all'Accademia d'arte drammatica, durante i corsi di regia e di recitazione — degli anni attorno al 1941-42-43 — che raggrupparono nelle stanze di piazza Croce Rossa nomi che avrebbero avuto un certo ri-

lievo nella storia dello spettacolo italiano contemporaneo. Undici allievi, infatti, costituirono una specie di « gruppo » affiatato e concorde, e fra gli undici erano Celi, Salce, Vittorio Caprioli e Nino Dal Fabbro, Vittorio Gassman e Mario Landi, Carlo Mazarella e Luigi Squarzina. Diplomatosi in regia, poi prigioniero in Germania, « diplomatosi nell'immediato dopoguerra anche in recitazione (incontrando altre figure importanti, quali ad esempio quelle di Tino Buazzelli, Giancarlo Sbraglia, Rossella Falk), Salce si recò in Brasile, dove già, dopo alcune prove nella nostra scena e nel nostro cinema, si era trasferito Celi (il quale vi si trova tuttora, ed è uno degli uomini di punta del mondo dello spettacolo). Salce, dal 1950 al '54, dirigendo due film e allestendo drammi teatrali, divenne un esponente di un ambiente poco noto e poco importante fin che si vuole, ma tutt'altro che limitato e ristretto. Tra i pochi film brasiliani che abbiano goduto di una certa fama all'estero sono stati *O' Cangaceiro* e *Sina Moça*, e Salce lavorava nell'ambito produttivo in cui furono realizzati. I film di Salce non sono stati neppure esportati, probabilmente, di certo non sono arrivati in Italia: come *merita*, del resto, una cinematografia senz'altro minore e quasi... coloniale. Si trattava di *Uma pulça na balança*, che vuol dire « una puce sulla bilancia », ed era — non a caso — una storia comica e satirica; e di *Floradas na sierra*, « fiori sulla montagna », invece una storia romantico-drammatica desunta da un romanzo brasiliano abbastanza popolare.

Partito con *Le pillole di Ercole*, un film che ebbe più successo commerciale che meriti d'arte, Salce poco a poco, senza rinnegare il proprio mondo e le proprie origini, si è avviato su un impegno che gli fa onore e che ritorna a suo merito. Anch'egli ha i suoi sog-

getti « nel cassetto »: uno, in particolare, *Ama chi t'ama*, meriterebbe di essere realizzato se egli stesso non temesse che ne... venisse una « storia alla Joan Crawford », come ci disse, anziché quel piccolo bozzetto sentimentale che è sulla carta. La storia di una ragazza di strada che è l'unica del suo paese, e che un bel giorno vuole partire e andare in città per trovare marito; è la disperazione di tutti, il consiglio comunale si riunisce, le offre un vitalizio, purché rimanga, ma lei vuole il marito, la famiglia, è stanca; e allora si trova un pastore, ignaro, emigrato lì da lontano, che non sa nulla, gli vien dato da bere, è convinto a sposarla; senonché da queste premesse impossibili nasce invece una cosa pulita, viene veramente la gioia e l'amore.

Salce ha anch'egli i suoi rammarichi e le sue ricerche (il desiderio di dirigere ancora spettacoli teatrali, magari di scriverne, e di scrivere un diario sul Brasile). Ma, in ogni modo, ha sempre avuto, componente fondamentale della propria personalità, una vena di satira e di critica del costume di prim'ordine. Ci riferiamo ad esempio alla sua attività teatrale: fra l'altro egli è stato interprete e regista de *L'arcisopolo*, nel 1955, erede dei *Carnet de notes* del « Teatro dei Gobbi », ancora con Caprioli e Franca Valeri; nel 1956-'57 regista de *I tromboni* di Zardi rappresentata da Gassman; nel '57-'58 autore di un atto unico, *Don Jack*, messo in scena ancora da Gassman, che delineava con accenti assai indovinati una tipica figura di Kean periferico e incolto; e ci riferiamo persino alla sua collaborazione a una specie di finora inedito e poco noto diario-romanzo scritto da Gassman e da lui attorno al 1946, con testimonianze di altri nomi importanti, « romanzo » che, con comprensibili squilibri e spiegabile sovrapposizione di toni, di argomenti, di stili,

resta pur sempre un documento di non poco merito, per lo meno sulla vita teatrale italiana di quegli che erano stati per gli altri gli anni dell'Accademia; se non addirittura di un campo d'azione e d'attività più ampio.

Il federale ha in sé una chiara maturazione, dopo la vecchia commedia... erculea. Il soggetto, scritto almeno due anni prima che il film fosse realizzato, in anticipo quindi rispetto ad alcuni altri che invece l'hanno preceduto sugli schermi, è più consistente, senz'altro, ma anche il « divertimento » è attaccato a dei rilievi impegnati in una morale addirittura civica che non si rifugia troppo facilmente nel qualunquismo, che non è vittima di pregiudizi, e nello stesso tempo è impostato su una presa di coscienza aperta anche a un arricchimento stilistico. Da un punto di vista per così dire *strumentale*, almeno in partenza, è poi da ricordare l'incontro fra il regista e un attore come Ugo Tognazzi, in cui Salce ha creduto, e che è riuscito a trasformare, almeno da un punto di vista cinematografico, da un'arida figurina superficialmente comica a un personaggio pensante e sintomatico.

Anche ne *La voglia matta* il personaggio dell'ingegnere è ideato in funzione dell'attore-Tognazzi, ma contribuisce a dare significato a una interpretazione non casuale e posticcia: alla fine è anzi il fulcro di una storia che anche per la misura e la partecipazione di un attore che segue moltissimo il proprio regista non cade nell'assurdo e nel ridicolo. Di « lolite » o pressapoco, negli ultimi tempi, se ne sono viste diverse al cinema e nei libri. La storia di questo industriale milanese, dongiovanni e proboviro dell'ACI, irretito dalle acerbe grazie di una liceale, ha tuttavia un sapore assai personale. E' priva di intenti scandalistici e comodamente erotici, non è neppure

esaurita in un caso individuale che in fondo potrebbe non premerci gran che, e soprattutto si allarga a uno studio assai attento e sentito di un carattere, quello dell'uomo, e di un ambiente, quello dei giovani, che un po' alla volta diviene simbolico, diviene indice di una allegria tanto più viva, spensierata, sfacciata, perché ormai irraggiungibile, e nei contorni sfumati della fantasia, quanto meno vuole essere didascalica e ammonitrice. Ed è tanto vero che le qualità migliori del film sono la spontaneità, la freschezza, l'intelligenza e il pudore con cui la situazione è delineata, con in più alcune singole notazioni certamente di meritevole rilievo, che queste corde si affievoliscono quando lo svolgimento prende un po' la mano al regista, e l'avventura si ripete e si compiace eccessivamente di alcune trovate e di alcune situazioni.

Lo scioglimento, così, è infine meno naturale e *facile* di quanto non sia stata la partenza, il compiacersi di certi brani risponde più a delle spiegazioni momentanee che a un compiuto arco narrativo. Ma la storia rimane autentica, l'ambientazione originale, il coordinamento delle tecniche risponde ancora una volta a dei motivi non superficiali: il grande schermo, la fotografia bianca con una profondità per lo più dei piani e delle varie figure nell'inquadratura, e non sui singoli volti o sulle figure, l'assenza quasi assoluta di particolari e di primi piani, la musica con un commento spesso evidentemente a contrasto, contribuiscono a dare quell'impronta di *cartolina*, di avventura *occasionale*, eppure sentita e sofferta, trascurabile eppure incidente — sul carattere, se non altro —, impronta ironica e insieme di affettuoso rammarico che è senz'altro una delle note peculiari del film.

GIACOMO GAMBETTI

Il disordine

R. e sc.: Franco Brusati - sc.: F. Brusati, Francesco Ghedini - f.: Leonida Barboni - m.: Mario Nascimbene - scg.: Mario Garbuglia - mo.: Ruggero Mastroianni - int.: Samy Frey, Renato Salvatori, Antonella Lualdi, Curd Jürgens, Susan Strasberg, Jean Sorel, Louis Jourdan, Alida Valli, Georges Wilson, Tomas Milian, Adriana Asti, Luciana Angiolillo, Lia Angeleri, Marisa Belli, Emma Baron, Renato Mambor, Nino Nini, Renato Terra, Elisabeth Welinsky, Inger Mil- ton - p.: Goffredo Lombardo per la Titanus - o.: Italia, 1962 - d.: Titanus.

Il padrone sono me — il primo film di Franco Brusati, tratto dall'omonimo romanzo di Panzini — è del 1956. *Il disordine* arriva sei anni dopo. Il primo era un film grazioso e un po' melenso, tutto risolto secondo le regole tradizionali della convenzione drammatica. Il secondo è una « sfida » alle convenzioni. E' una cosa tutta nervi, scatti, salti di tono, bizzarrie, pugni in faccia. Di mezzo c'è stata la « nouvelle vague ». Brusati è un uomo intelligente e sensibile alle mode che corrono. Col *Disordine* tenta di passare per un rivoluzionario. Troppo tardi. Oggi, dopo Godard e compagni, è soltanto un nipotino degli « scardinati » che imperversano in Francia. La sua originalità (se di originalità si può parlare) sta nella strafottenza, dichiarata in una misura che nemmeno il più pazzo dei francesi oserebbe sottoscrivere. In una questione di intensità, insomma. In un grido aspro e stridulo, tenuto a lungo, con un fiato invidiabile.

Comprendiamo dal film che Brusati ha parecchie quantità, oltre questa del fiato e della resistenza. Per esempio, ha un'ottima cultura, è agguerrito e spiritoso. Borghese e italiano, ha la sana abitudine di denigrare i propri simili. Come il povero Longanesi. Chi fa un film « provocatorio » come il suo, si infischia delle opinioni altrui, perché non vuole convincere nessuno. E'

uno che sfotte, non uno che ragiona. Gli basta che gli altri stiano al gioco, approvando o protestando. Quale gioco? Questo, che ora cercheremo di esporre con ordine (a differenza di Brusati che, invece, usa modi irritati e astrusi, saltando di palo in frasca con tenace premeditazione). In una villa della Brianza, un ricco sta crepando. I parenti, tranne una figlia molto lunare, se ne lavano le mani. La moglie gli fa scenate di gelosia: evidentemente è pazza. Il figlio si diverte con gli amici, che mangiano come porci e guardano i fuochi artificiali. Nelle sale della villa, fra tanta gente bislacca, si aggira anche un cameriere, che vuol fare carriera. Lasciamo la Brianza, andiamo a Milano. Troviamo due giovani sposi che non resistono più di cinque minuti alla voglia di andare a letto, e usano tutti i letti che scovano, dovunque. Con loro c'è un invertito che soffre perché è stato abbandonato, e soffre (secondo le buone usanze) con raffinatezza, in veste da camera, lo sguardo languido. Seguiamo il cameriere, venuto anche lui in città. Si dà da fare. Incontra un compagno filibustiere che lo maltratta. Fa visita alla madre ricoverata all'ospizio di mendicizia. S'imbatte in un equivoco prete, il quale vive ignaro in una casetta che ha la doppia proprietà di accogliere coppie clandestine e di stare al centro di Milano, unico relitto di tempi antichi (precapitalistici, ovviamente) fra grattacieli di vetro e cemento armato. Ai personaggi non accade nulla. Solo alla casetta accade qualcosa: i bulldozers l'abbattono per far posto ad altri grattacieli, alla civiltà moderna, al capitalismo trionfante.

« Nouvelle vague » a parte (ossia, a parte i vezzi di un linguaggio rotto e falsamente libero, che discendono dalla esperienza di *Fino all'ultimo respiro*), si vede assai bene che *Il disordine*

è un elenco minuzioso dei vari prototipi della banalità irrazionale di cui il cinema inutile (il cinema subalterno, derivato, senza idee proprie) fa sfoggio attualmente. Ecco, per citarne qualcuno: il buon figlio del popolo (il cameriere) travolto dalle circostanze, la povera madre ricoverata all'ospizio (i vecchi messi da parte è relativo sentimentalismo un po' funereo), l'eroticismo squallido dei ricchi, la mancanza di ideali nella società neocapitalistica, le impossibili rivolte morali che acquistano il sapore dell'assurdo (il prete), i simboli della civiltà moderna impiegati a vanvera. Alienazione? Diremo che Brusati è un « arrabbiato » italiano? Prego. Davanti a un mondo schifoso, a sentimenti schifosi, a una società schifosa, non si può far altro che ribellarsi. Ma, è ovvio, ci si ribella soltanto se si è in grado di giudicare. Brusati non lo è. Tutte le brutture che elenca sono semplicemente esibite, una dietro l'altra, con molta compunzione e diligenza. Il nipotino della « nouvelle vague » e del cinema « alienato » si svela qui. E' un allievo solerte e studioso. Ha in tasca il catalogo dei luoghi comuni. Lo applica punto per punto, con perfetta disinvoltura, a volte perfino con ironia. Dunque, è cosciente del gioco. Il mondo è un'altra cosa. Lui lo sa. Non potendo far altro (prescindendo da quel po' di ironia, che serve per salvare la faccia), mitizza i suoi pregiudizi, racchiusi nella formula del disordine psicologico e sociale che dovrebbe essere tipico del neocapitalismo. Ne è la prima vittima e ci tiene molto a farcelo sapere. Nei suoi riguardi ci guarderemo bene dal suggerire i nomi di Fellini, di Visconti, di Bergman o di Antonioni. Al più, suggeriremmo Resnais, con le belle statue di *Marienbad*, numi tutelari del nuovo narcisismo che sta scendendo anche in Italia. Non perché vi sia-

no affinità stilistiche o tematiche fra *Il disordine* e *Marienbad*. Solo perché Brusati e Resnais sono incarnazioni simili di questo singolare « superuomo » borghese della civiltà industriale. Una civiltà che macina i suoi figli più intelligenti e presuntuosi (i suoi figli migliori?). Li ha fatti così, e così li distrugge. Per sopravvivere, naturalmente.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

One, Two, Three

(Uno, due, tre)

R.: Billy Wilder - s.: dalla commedia in un atto di Ferenc Molnar - sc.: B. Wilder, I.A.L. Diamond - f. (Panavision): Daniel Fapp - m.: André Previn - scg.: Alexander Trauner - mo.: Daniel Mandell - eff. spec.: Milt Rice - r. seconda troupe: André Smaghe - int.: James Cagney (C.R. Mac Namara), Horst Buchholz (Otto Ludwig Piff), Pamela Tiffin (Scarlett), Arlene Francis (Phyllis), Liselotte Pulver (Ingeborg), Howard St. John (Hazeltine), Hanns Lothar (Schlemmer), Leon Askin (Peripetchikoff), Peter Capell (Mishkin), Ralf Wolter (Borodenko), Karl Lieffen (Fritz), Hubert von Meyerinck (conte von Droste-Schattenburg), Henning Schluter (dott. Bauer), Lois Bolton (signora Hazeltine), Til Kiwe (giornalaio), Karl Ludwig Lindt (Zeidlitz), Red Buttons (sergente della Polizia Militare), John Allen (Tommy), Christine Allen (Cindy), Rose Renee Roth (Bertha) - p.: Billy Wilder per la Mirisch Company / Pyramid - o.: U.S.A. / Germania, 1961 - d.: Dear.

Da quando Greta Garbo, lasciate le parti tragiche da « divina », fece ridere il mondo con *Ninotchka* (1939), è d'obbligo citare il film di Lubitsch per ogni satira anticomunista intelligente. Billy Wilder è, come Lubitsch, un europeo a cui l'America non ha fatto perdere i connotati originari, un europeo formatosi alla grande scuola viennese della commedia; i punti di contatto parrebbero, così, ancor più evidenti. Vediamo il fatto: c'è la Berlino d'og-

gi, anche se non ancora divisa dal muro, con al di qua, simbolo dell'Occidente, C.R. MacNamara, direttore della locale filiale d'una famosa fabbrica di bibite ed al di là, simbolo dell'Oriente, un Otto Ludwig Piff, giovanotto entusiasticamente rivoluzionario e fermamente anticapitalista. I guai cominciano quando la figlia del lontano ma onnipotente capo della famosa industria viene a Berlino in vacanza e si innamora e si sposa col giovanotto di Berlino Est. Il direttore della filiale, che da anni lavora per diventare un « pezzo grosso » della ditta in Europa, vede sfumare i suoi sogni se non riuscirà ad annullare l'incidente, ma glie ne capitano d'ogni colore finché tutto non si aggiusta per il meglio: il giovanotto si converte al capitalismo e, in tight e lobbia, ottiene ad un tempo con tutti i crismi la bella ereditiera ed il posto a cui aspirava l'americano e questi, con le pive nel sacco, se ne torna in patria.

Billy Wilder non è Lubitsch, di cui gli manca quella disinvoltata indifferenza per i grandi impegni morali e civili che costituiva il segreto della satira senza asprezza, piena di compiacenti strizzate d'occhio al mondo rappresentato, della Vienna operettistica. Vienna, e anche la Vienna vestita di panni hollywoodiani, sorrideva con garbo d'un sistema standoci però dentro ed essendone espressione; perciò non graffiava; al massimo, nelle personalità più autentiche, si colorava di malinconia; era, insomma, tutta intera, la commedia della « belle époque ». Wilder è passato attraverso molte scuole ed influenze, anche attraverso quella di Ernst Lubitsch, di cui ha serbato, più di Preminger, l'arte d'essere fine e leggero; tuttavia Wilder, a contatto con il costume statunitense, e, al di là del costume, a contatto con la società statunitense, non s'è né fatto assorbire né, come Lubitsch, ne è rimasto al di

fuori realizzando un cinema di memoria. Benché abbia di quando in quando ceduto da par suo all'industria — ed anzi, sia sempre stato accorto nel non spiacere all'industria — Wilder è uno di quegli europei che guardano al mondo americano con distacco e spirito critico, cogliendone, sotto i veli del mito del benessere, le contraddizioni e le amarezze. Da questo punto di vista, i film drammatici di Wilder sono estremamente coerenti, da *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto, 1950) a *Big Carnival* (L'asso nella manica, 1952). Ma anche i film-commedia sono cuciti insieme da un filo abbastanza consistente e sono un'indagine sul costume americano di cui ogni nuova pellicola costituisce una nuova tessera da aggiungere ad un mosaico che si palesa sempre più organico. Perciò Wilder non fa parodia ma satira, e dietro il sorriso, od anche la franca risata, ci senti l'uomo vero. Pensiamo a *The Seven Year Itch* (Quando la moglie è in vacanza, 1952), dove il motivo dell'uomo medio affetto da complessi e soffocato dalla giungla d'una metropoli troppo livellatrice si solleva sopra il semplice livello parodistico di certi film con Danny Kaye e acquista una sua dimensione realistica. Pensiamo a *The Apartment* (L'appartamento, 1960), dove uno spunto iniziale da classica « pochade » perde per strada ogni virulenza comica per stemperarsi nei toni amari d'una situazione colta ed illuminata realisticamente.

Anche quest'ultima opera va vista dietro la facciata delle apparenze superficiali, pur tenendo conto che, più che nei film precedenti, Wilder si concede un « divertissement ». Il giovanotto di Berlino Est è chiaramente una caricatura, non un personaggio; dove Lubitsch con *Ninotchka* aveva creato una plausibile figura di donna, Wilder disegna una figurina inconsistente che

non somiglia a nessun vero comunista di questo mondo: un ragazzo che non si pettina e non si lava — questo sembra che siano i comunisti — e che, appena scopre il piacere dell'igiene, d'un buon vestito e dei soldi in tasca, diventa un capitalista, e tanto abile da soffiarlo il posto al pur abile MacNamara. Conosciamo bene il mestiere di Wilder e la sua acutezza psicologica per pensare che abbia potuto cadere senza accorgersene nel « fumetto »; vuol dire dunque che in realtà il comunista non gli interessava gran che, era solo un pretesto per mettere in moto una certa macchina-spettacolo.

Ci accorgiamo allora che chi tiene banco è l'americano, a cui oltretutto James Cagney presta il suo grande talento di mattatore, istrionico alla vecchia maniera, ma convincentissimo. Tra Cagney e Wilder, il personaggio vien fuori netto, prepotentemente rilevato: un dirigente d'azienda che pensa solo alla carriera, in eterno agitato e preoccupato, tutto teso al successo, dotato di una famiglia perché è d'obbligo per essere « perbene », ma pronto alla facile avventura con la bionda (e « vamp ») segretaria di turno. Quando ritiene che l'amore fra la figlia del principale e l'Otto Ludwig di Berlino Est possa danneggiargli la carriera (e non perché si preoccupi della ragazza) passa come un rullo compressore su tutto e su tutti, mettendosi contro persino la moglie. Il personaggio è illuminato satiricamente, vale a dire deformato quanto occorre per far ridere ma non tanto da dissolverne la consistenza umana e da farne dimenticare la precisa collocazione sociale. In apparenza nuovo *Ninotchka* per mettere in berlina i comunisti, il film si rivela dunque ad attenta lettura una satira del mito del successo ad ogni costo, non importa con quali mezzi, del vecchio capitalismo e Wilder, parlando di Ber-

lino, parla in realtà di Wall Street e dei suoi magnati. L'europeo Wilder ancora una volta smonta pezzo per pezzo il mondo in cui vive senza saperlo ricaricare di nuovi valori; la sua satira, perciò, è sempre pessimisticamente iconoclasta. Il comunista che impara a stare al gioco e passa alla grande industria è un finale non casuale di chi non crede ad alternative e dispera sulla capacità di rinnovarsi degli uomini e dei gruppi sociali.

Il film è in cinemascope, e potrebbe parere un inutile spreco di mezzi dato che l'azione si svolge in prevalenza in una sola stanza; ma ci si accorge subito della stretta funzionalità dello schermo largo che serve a sviluppare un continuo movimento orizzontale all'interno dell'inquadratura sì da rendere espressivamente il ritmo frenetico della giornata del protagonista ed il suo stesso carattere, ossessionato dall'urgenza delle cose.

ERNESTO G. LAURA

Porgy and Bess (*Porgy and Bess*)

R.: Otto Preminger - s.: dall'opera lirica di George Gershwin, tratta dalla commedia « Porgy » di DuBose e Dorothy Heyward - sc.: N. Richard Nash - f. (Todd-AO, Technicolor): Leon Shamroy - m.: George Gershwin - parole: DuBose Heyward e Ira Gershwin - direzione musicale: André Previn - scg.: Serge Krizman e Joseph Wright - cor.: Hermes Pan - c.: Irene Sharaff - int.: Sidney Poitier (Porgy), Dorothy Dandridge (Bess), Sammy Davis, jr. (Sporting Life), Pearl Bailey (Maria), Brock Peters (Crawn), Leslie Scott (Jack), Diahann Carroll (Clara), Ruth Attaway (Serena), Clarence Muse (Peter), Everdinne Wilson (Annie), Joel Fluellen (Robbins), Earl Jackson (Mingo), Moses La Marr (Nelson), Margaret Hairston (Lily), Ivan Dixon (Jim), Antoine Dourousseau (Scipio), Helen Thigpen (la donna delle fragole), Vince Townsend, jr. (un uomo anziano), William Walker (l'imprenditore), Roy Glenn (Frazier), Maurice Manson (il Giudice Istrut-

tore), Claude Akins (il poliziotto) - p.: Samuel Goldwyn - p.a.: Ken Darby - o.: U. S.A., 1959 - d.: Columbia-Cciad.

« Soltanto per mezzo dell'arte noi possiamo uscire da noi stessi, sapere quello che un altro vede in un universo che non è lo stesso del nostro, e i cui passaggi ci sarebbero rimasti sconosciuti al pari di quelli lunari. Ma grazie all'arte, anziché vedere un solo mondo, il nostro, noi lo vediamo moltiplicarsi, e per quanti artisti originali noi incontriamo, altrettanti sono i mondi di cui disponiamo ». E' un pensiero di Marcel Proust e ben si applica alla fortuna dell'opera « Porgy and Bess ». La ragione del successo del capolavoro di Gershwin è implicita in ogni opera d'arte originale: presenta una visione originale dell'universo. Un universo che, in questo caso, è quello dei negri d'America, fatto di spontaneità e di ingenuità, di passioni primitive e violente, di tenerezza, di nostalgia, di variazioni d'umore, di stravaganza anche, di ritmi che vanno dal « negro spiritual » al « jazz ».

Si sa come Gershwin giunse a concepirla. Liberatosi da impegni di concerti itineranti e radiofonici, decise di passare l'estate del 1934 nella Carolina del Sud in compagnia del suo collaboratore DuBose. Si installò in riva al mare, a Folly-Island, a dieci miglia da Charleston, non lontano da James-Island. Abitava qui una popolazione di negri Cullah, che gli offrì gran messe di notazioni e di osservazioni. Gershwin, ha scritto René Chalupe in una biografia del musicista, « era affascinato dai canti di questi negri dove le voci si mescolavano in uno straordinario *imbroglio* di temi e di ritmi, che conservavano tuttavia, sotto la loro complessità disordinata, una sorta di unità e di chiarezza ». Invocazioni, preghiere, « spirituals », si scandivano in frequenti riunioni collettive, con battimen-

ti di piedi e di mani. Il musicista vi prendeva parte con ardore fino a diventare uno dei campioni di quelle festose improvvisazioni musicali.

Lo scopo di Gershwin era di scrivere un'opera popolare americana destinata non a pochi iniziati, ma a un vasto pubblico. Voleva innalzarsi all'opera, passando attraverso la « musical comedy ». Le danze avrebbero dovuto mescolarsi ai canti, il tragico all'*humour*; un *humour* non fatto di *gags*, ma intimamente legato al dramma. Un'opera, dunque, divertente, con un intreccio animato, quadri variati, contrasti e dispute, danze e cori, attrazioni spettacolari che vanno da un picnic a una tempesta, da un battello antiquato, di quelli che ci hanno fatto conoscere i film girati sul Mississippi, a un carretto tirato da una capra. Gli « spirituals » si alternano alle arie popolari: ma non si tratta semplicemente di musiche attinte con disinvoltura alle sorgenti del folklore. Gershwin ha fabbricato lui stesso « spirituals » e canti popolari, dando loro una risonanza autentica tanto egli ha profondamente assimilato questa musica nella forma e nello spirito, tanto ne è impregnato e tanto essa stessa gli è naturale.

Sono i negri, poi, che si sono impossessati dell'opera come di cosa propria, e che ne hanno dato interpretazioni assolutamente ammirevoli. Le esperienze di noi europei, critici e spettatori, non sono molte, in questo campo, ma come non ricordare l'edizione giunta di recente in Europa, curata da Robert Breen, e da noi vista a Parigi nel 1953, con LeVern Hutcherson, Cab Calloway, John McCurry, Urylee Leonardos, Helen Colbert, Lentyn Price, Leslie Scott?

La ispirazione per « Porgy and Bess » fu trovata da Gershwin nel romanzo e nella commedia di Du Bose e Dorothy Heyward « Porgy ». Il pri-

mo allestitore dell'opera fu Ruben Mamoulian, che avrebbe dovuto essere anche il regista del film. Fu dopo un dissidio tra Mamoulian e i produttori che venne chiamato alla realizzazione Otto Preminger, il quale aveva già diretto con successo un altro film-opera: *Carmen Jones*.

La partitura di « Porgy and Bess » è un vero monumento. La sua esecuzione integrale richiede quattro ore e mezzo, mentre l'edizione attuale prende soltanto tre ore, come il film. La materia musicale è ricchissima, con arie, a soli, duetti, trii, cori legati da una trama sinfonica continua e un dialogo mai ingombrante. Le parole hanno preceduto la musica, e Gershwin ha loro conferito il massimo di espressività. La « ninna-nanna » cantata da Clara al primo atto è pagina di eccezionale delicatezza e lo *sleeping* negro del terzo atto rivaleggia con « Summertime » per incanto nostalgico. L'aria « Bess Yoy Is My Woman », che simboleggia l'amore dell'infermo Porgy per la frivola Bess, ha quasi un profumo pucciniano.

Per giudicare la produzione firmata da Preminger occorrerebbe anzitutto giudicare l'opera, che ne è il frutto, come il film la buccia: e quella, dal 30 settembre 1935 in poi, allorché fu presentata per la prima volta a Boston, è già stata giudicata. E' un gioiello di cui gli americani vanno giustamente orgogliosi, e nel quale si incastona un cuore musicale assolutamente puro. A Otto Preminger non restava che portarla sullo schermo nella migliore presentazione, come un trasmettitore fedele, infondendole — nella versione cinematografica — una ricchezza soprattutto visiva: vi è riuscito per buona parte, anche se non raggiunge forse lo spettacolo cinematografico lo stesso slancio e la stessa suggestione della messinscena teatrale, almeno quella che

conosciamo. Nel film l'opera ha forse perduto, in qualche punto, in concentrazione e in stile, non però nella trionfante sequenza della passeggiata dei ragazzi vestiti di rosso che partono per il pic-nic coi loro strumenti musicali e i loro ritmi; o nella scena dove Sportin' Life è il *meneur du jeu*, in « It Ain't Necessarily So ».

Il soggetto, com'è noto, è centrato su quattro personaggi, dalla psicologia sommaria ma plausibile, che stilizza con verosimiglianza sentimenti essenziali: la sensuale e frivola Bess, senza cattiveria e senza difese, incosciamente crudele, e tre uomini che le roteano attorno: Crow, che rappresenta la passione carnale e la forza virile, ma allo stesso tempo anche il coraggio e la devozione; Sportin' Life, corruttore e spacciatore di droga, che è la gioia cinica e egoista; infine l'infermo Porgy, che è la tenerezza, l'amore ingenuo e rassegnato. Bess, la ragazza leggera, è soggiogata dall'atletico Crow. Porgy, per quanto infermo, è capace anche di uccidere pur di proteggerla. Tenta di ricondurla sul retto cammino e ci riuscirebbe se il personaggio più brillante e più perverso della vicenda, Sportin' Life, non riuscisse, aiutato dalla droga, a piegare la volontà di Bess portandola con lui a New York. Tocca a Porgy di partire coraggiosamente per riconquistarla, con un nostalgico sguardo a Catfish Row, inginocchiato nel suo carretto trascinato da una capra.

L'elemento principale del dramma resta la popolazione di Catfish Row, piccolo quartiere portuale popolato di pescatori e di mendicanti, la cui anima multipla è espressa ammirevolmente nei cori, dove domina lo spirito del « blue ».

A confronto con la edizione di Robert Breen, il film perde, in qualche punto anche sul piano della recitazione: c'è infatti lo svantaggio di una

Dorothy Dandridge che è inferiore anche a se stessa (si ricordi la protagonista di *Carmen Jones*) mentre anche Crow appare oscurato, meno incisivo. In compenso v'è Sidney Poitier, di personalità sempre vivida e naturalmente capace di imporsi con autorità, nella parte dello storpio mendicante, mentre la recitazione di Sammy Davis è, rispetto agli altri interpreti, fin troppo elegante, e quindi leggermente discordante.

Non sono, questi, rilievi che mettono in causa « Porgy and Bess » come opera di Gershwin, sulla cui validità non ci possono essere dubbi. Qualche riserva non può restare che per la presentazione cinematografica, che se appare felice in qualche visione d'insieme della umanità di Catfish Row, ha forse difettato di « volume » nei principali personaggi. Ma lo spettacolo arriva ugualmente a risultato d'arte, e il film non può non essere considerato nei suoi veri meriti e valori, sempre che — appunto — si voglia considerare l'opera cui si è ispirato — e per noi non vi sono dubbi — come un capolavoro.

MARIO VERDONE

The Four Horsemen of the Apocalypse

(I 4 cavalieri dell'Apocalisse)

R.: Vincente Minnelli - s.: dal romanzo omonimo di Vicente Blasco Ibañez - sc.: Robert Ardrey, John Gay - f. (Cinemascope, Metrocolor): Milton Krasner - m.: André Previn - scg.: George W. Davis, Urie McCleary, Elliot Scott - eff. fot. spec.: Arnold Gillespie, Lee Le Blanc, Robert Hoag - c.: René Hubert, Walter Plunkett, Orry Kelly - coreogr.: Alex Romero - int.: Glenn Ford (Julio Desnoyers), Ingrid Thulin (Marguerite Laurier), Charles Boyer (Marcelo Desnoyers), Paul Lukas (Karl von Hartrott), Yvette Mimieux (Chi-Chi Desnoyers), Karlheinz Böhm (Heinrich von Hartrott),

Lee J. Cobb (Julio Madariaga), George Dolenz (generale Von Kleig), Harriet MacGibbon (Doña Luisa), Kathryn Givney (Elena), Albert Rémy (François), Marcel Hillaire (Armand Dibier), Stephan Bekassy (col. Kleinsdorf), Nestor Paiva (Miguel), Brian Avery (Franz), Richard Franchot (Gustav), Paul Henreid (Etienne Laurier) - p.: Julian Blaustein per la M.G.M.-J. Blaustein Prod. - o.: U.S.A., 1961 - d.: M.G.M.

Non varrebbe la pena di soffermare l'attenzione su un film di Vincente Minnelli, per di più della modesta levatura di *The Four Horsemen of the Apocalypse*, se non ne fossimo stimolati da due occasionali motivi: in primo luogo, la stagnante mediocrità della recente produzione nordamericana, dalla quale si salva il solo *Judgment at Nuremberg* (Vincitori e vinti, 1961) di Stanley Kramer e di fronte alla quale persino le scaltrezze di mestiere di un regista che in passato seppe offrire alcune prove non trascurabili possono apparire come una ragione sufficiente di considerazione; in secondo luogo, l'interesse che un certo settore della critica, segnatamente francese, continua a riversare sulla presunta personalità artistica del regista in questione, a tal punto che proprio il film di cui ci stiamo occupando ha fatto spendere ad un redattore dei « Cahiers du cinéma », Jean Douchet (nel n. 129, marzo 1962), un fiume di elogi in merito alla funzione espressiva che acquisterebbe in tale racconto la scenografia (« materializzazione dei sogni » del protagonista, a dir poco) e al valore « affettivo e simbolico » dei rossi e dei verdi nella gamma del « Metrocolor ».

Diamo pure atto che il principale motivo d'interesse dei film più ragguardevoli di Minnelli è offerto appunto dalle attenzioni figurative e cromatiche del regista; le quali, però, se in *An American in Paris* (Un americano a Parigi, 1951) e in *Lust for Life* (Brama di vivere, 1956), rifacendosi esse a

ragion veduta rispettivamente alle tavolozze di Lautrec e di Van Gogh, riuscivano a puntualizzarsi in legittime suggestioni formali, allorché rimangono svincolate da un preciso supporto culturale e si affidano semplicemente al gusto personale dell'autore decadono spesso ad un livello di grossolana ambizione. Si ha un bel dire, allora, che determinate tonalità predominanti affidate alla scenografia nel contesto del racconto acquistano particolari significazioni, che « il rosso corrisponde alla conquista e alla guerra e il verde alla degradazione e alla morte »: sono tutte considerazioni, più o meno arbitrarie, che potevano andar bene ai tempi di *Becky Sharp* (1935). Oggi non possiamo assolutamente prescindere dall'obiettivo concretezza e attendibilità che una vicenda e i suoi personaggi vengono ad assumere in quel caleidoscopio decorativo o rompicapo di allegorie. Che Vincente Minnelli sia tanto lontano da preoccupazioni di tal genere basterebbero a dimostrarlo l'ecclettismo da cui è governato nella scelta dei soggetti da trattare, i cattivi servi che quasi sempre gli rendono gli sceneggiatori delle sue storie e che non lo preoccupano minimamente. Una testimonianza ancor più allarmante della sua indifferenza nei confronti della « story » è offerta proprio da *The Four Horsemen of the Apocalypse*.

Il film è tratto dal romanzo omonimo di Vincente Blasco Ibañez, un « best seller » dell'altro dopoguerra che oggi avremmo supposto totalmente dimenticato, data la estrema melodrammaticità dei motivi (amore e morte, destino e dannazione) che compongono la movimentata vicenda dei rampolli della patriarcale famiglia Madariaga. Inoltre, il libro si rifaceva, data l'epoca (1916) in cui fu scritto, a dichiarati e feroci sentimenti antiguglielmini. Sono stati questi ultimi, eviden-

temente, a solleticare l'interesse di Minnelli e dei suoi sceneggiatori, i quali hanno trovato facile il giuoco di trasferire gli avvenimenti descritti nel romanzo dalla prima alla seconda guerra mondiale sostituendo il Kaiser con Hitler. Essi hanno avuto in tal modo la possibilità di giustificare il proprio operato in armonia con una certa tendenza, invalsa nel più recente cinema americano, alla requisitoria antitedesca, conseguenza di una specie di respiscenza per il trattamento troppo benevolo fin qua concesso dagli americani stessi al funesto avversario di ieri nel momento in cui azzarderebbe di avanzare delle pretese.

Non si può affermare, viceversa, per il ridimensionamento che ha subito la vicenda, che il film sia un vero e proprio « remake » di quello realizzato da Rex Ingram nel 1921 che aprì le porte della celebrità al giovane Rodolfo Valentino. Comunque, può anche essere stato il ricordo dell'enorme successo di cassetta che arrise a quella prima versione a convincere il produttore Julian Blaustein della bontà dell'impresa. E il successo, in effetti, non sta mancando nemmeno a questa seconda versione, grazie — riconosciamolo — alla non comune sapienza di mestiere di Minnelli.

In questo stretto ambito, e in questo soltanto, non possiamo fare a meno di plaudire alla sua regia, che ha saputo mettere ordine in tanto accavallarsi di strampalate situazioni, pur senza escluderne alcuna, ed è in parte riuscita a riscattare alcuni orpelli del romanzone d'appendice conferendo loro una patina di edificazione, sia pure in direzione plateale, sul piano ideologico. Le scene d'effetto si succedono dosatamente in osservanza delle vecchie leggi della drammaturgia e qua e là si determinano climi e occasioni di una certa resa suggestionante grazie all'eleganza

o alla discrezione di qualche tocco: si pensi alla calata delle truppe tedesche sui Champs-Élysées deserti o agli incontri e alle scene d'idillio fra Julio e Marguerite nella Parigi notturna o nei giardini di Versailles, abilmente tonalizzate dalla fotografia di Milton Krasner. In quanto alla recitazione dei due principali interpreti, essa soffre di alcuni scompensi in Glenn Ford a causa dell'eccessiva rigidità e schematicità di atteggiamenti che il suo personaggio deve sopportare, mentre in Ingrid Thulin si dispiega con un più corposo ed umano abbandono alle molle del sentimento.

LEONARDO AUTERA

Walk on the Wild Side (Anime sporche)

R.: Edward Dmytryk - s.: dal romanzo di Nelson Algren - sc.: John Fante, Edmund Morris - f.: Joe MacDonald - m.: Elmer Bernstein - scg.: Richard Sylbert - mo.: Harry Gerstad - int.: Laurence Harvey (Dove Linkhorn), Capucine (Hallie), Jane Fonda (Kitty Twist), Barbara Stanwyck (Jo Courtney), Anne Baxter (Teresina Vidaverri), Richard Rust (Oliver), Joanna Moore (miss Precious), Karl Swenson (Schmidt), Donald Barry (Dockery), Juanita Moore (Mama), John Anderson (predicatore), Ken Lynch (Frank Bonito), Todd Armstrong (ten. Omar Stroud), Lillian Bronson (Amy Gerard), Adrienne Marden (Eva Gerard), Sherry O'Neil (Reba), John Bryant (Spence), Kathryn Card (ostessa) - p.: Charles K. Feldman e Joseph Lebowitz per la Famous Artists - o.: U.S.A., 1962 - d.: Columbia-Ceiad.

« Dapprima m'aveva divertito incontrare in carne e ossa questo tipo americano classico: lo-scrittore-di-sinistra-che-s'è-fatto-da-sé. Ora, era a Brogan che mi interessavo. Si capiva, dai suoi racconti, che non s'era mai sentito diritti sulla vita, e che tuttavia aveva sempre avuto una voglia appassionata di vivere; questo misto di mode-

stia e di avidità mi piaceva ». Lo scrittore raffigurato con il nome di Lewis Brogan ne « I mandarini » di Simone de Beauvoir è in realtà Nelson Algren, al quale del resto il libro è dedicato. Algren ha oggi cinquantatré anni ed è noto in Europa soprattutto come autore del romanzo *L'uomo dal braccio d'oro*, reso popolare dall'astuzia di Otto Preminger e dall'estro jazzistico di un « drummer man » come Shelly Manne. Nel '35 si presentò sulla ribalta letteraria con « Somebody in Boots », un manifesto di neonaturalismo spregiudicato; nel dopoguerra le sue predilezioni si spostarono da Zola a Sartre, le sue immagini crude di un'America selvaggia si intinsero di angoscia esistenziale. A spasso per gli slums di Chicago con la memorialista de « L'età forte », Algren-Brogan in giaccone di cuoio la affascinò come testimonianza vivente (o dovremmo forse dire residuo fossile?) degli USA protestatari del « leiftism » e di Dos Passos; mentre l'acutissima Simone incantava a sua volta l'americano portandogli l'eco della nuova problematica europea. Negli stessi anni noi andavamo (idealmente) sottobraccio con i « dieci di Hollywood », che poi diventarono nove per il tradimento di un certo Edward Dmytryk, già campione di « engagement » assoluto con film quali *Anime ferite* e *Odio implacabile*. E intanto Pavese, uno degli scopritori nostrani dell'America da Melville a Roosevelt, scriveva giustamente: « Ora l'America, la grande cultura americana, sono state scoperte e riconosciute, e si può prevedere che per qualche decennio non ci verrà più da quel popolo nulla di simile ai nomi e alle rivelazioni che entusiasmarono la nostra giovinezza prebellica. La sanno anche loro, gli americani, se pure non lo dicono troppo, e si danno a un coscienzio-

so lavoro di catalogazione e di studio sul ventennio fra le due guerre ».

Alla base di un film come *Anime sporche*, dove s'incontrano certo non casualmente i nomi di Dmytryk e di Algren, c'è appunto la nostalgia dei Thirties, come in *Splendore nell'erba* di Kazan. Il romanzo da cui è tratto il film « A Walk on the Wild Side », in italiano « Passeggiata selvaggia », è del '56, ma è un frutto fuori stagione come « Ricordo di due lunedì » di Arthur Miller, che è del '55. Algren vi rimescola i suoi vecchi motivi, tornando al tradizionale del vagabondo in cerca di fortuna. L'ambiente è quello di New Orleans, « the Wickedest City in the World », la città peccaminosa del Quartiere francese e del jazz. Già nelle pagine del romanzo quest'evocazione manca di forza e di attualità, ha piuttosto un carattere compiaciuto, spettrale. Proprio come affermava con tanto anticipo Pavese (il brano che abbiamo citato risale all'immediato dopoguerra), la letteratura americana non ha più molto da offrire e cerca di compensare la carenza di nuove prospettive con l'aggressività verbale. In buona o cattiva fede, sono bombe di carta.

Questo stanco materiale diventa addirittura carne per polpette nelle mani dei cineasti di Hollywood. Un film come *Anime sporche* nasce da un rituale antico quanto il cinema, da formule di confezione superatissime. Rispetto ai pasticci di trent'anni fa ha l'aggravante di arrivare in un'epoca nella quale si è precisata la figura dell'autore cinematografico; e di rilevare come un autore vero qual era il Dmytryk dei primi film si è umiliato e compromesso con il mercato della pellicola fino a mortificare ogni residuo di talento. Com'è noto, Dmytryk ha avuto due carriere, divise dal famoso incidente politico che lo fece prima martire, poi transfuga biasimatissimo. Reduce dalle

patrie galere fece ancora un film teso e doloroso, alla Fritz Lang, sulla psicologia morbosa di un cecchino che sparava alle donne dai tetti, *Nessuno mi salverà*. Dietro aveva Stanley Kramer come produttore e una gran voglia di mostrarsi ancora all'altezza. Poi scivolò nel mare insidioso dei prodotti di confezione, salvandosi solo con qualche brano de *I giovani leoni*. Oggi si può considerare alla pari di un qualsiasi praticone americano: *Anime sporche* è banale come ripresa, fiacco nella direzione degli attori, prevedibile nel montaggio. La materia friabilissima del libro di Algren è calata entro forme da romanzo d'appendice, con cattivanti sfumature morbide.

Si rileva per esempio l'insolita, ma non per questo attendibile, dimensione omosessuale del personaggio di Barbara Stanwyck, proprietaria della «doll house» e carceriera visibilmente innamorata della pigra e voluttuosa

Capucine. I lettori del Divino Marchese possono immaginare ciò che vogliono dietro questa singolare relazione. Non ci stupiremmo che il rapporto di odio-amore fra le due donne e l'inerzia del maschio protagonista suggerisse qualche divagazione saggistica a uno dei critici macmahoniani dei «Cahiers du Cinéma». E certo *Anime sporche* non mancherà di lasciare traccia nelle future antologie erotico-cinematografiche di Lo Duca. Tutto questo può suscitare un minimo di curiosità sul piano del costume, ma non solleva di un palmo il tono del film.

Meritano una citazione a parte l'impeto di Jane Fonda, che si annuncia attrice non comune, i blues del French Quarter rivisitati da Elmer Bernstein e i titoli di testa con il gatto nero che aggredisce il gatto bianco: un facile simbolismo riscattato dall'estro di Saul Bass.

TULLIO KEZICH

Film usciti a Roma dal 1. al 31-III-1962

a cura di ROBERTO CHITI

Anime sporche - v. *Walk on the Wild Side*.
 Cartouche - v. *Cartouche*.
 Congiura dei potenti, La - v. *Le miracle des loups*.
 Congo vivo.
 Disordine, Il.
 Domenica d'estate, Una.
 Finestra sul cortile, La - v. *Rear Window* (riedizione).
 Gioco della verità, Il - v. *Le jeu de la vérité*.
 Giorni senza fine - v. *The Young Doctors*.
 Guerra continua, La.
 Jene di Edimburgo, Le - v. *The Flesh and the Fiends*.
 Maurizio, Peppino e le indossatrici.
 Mia geisha, La - v. *My Geisha*.
 Mio amico Benito, Il.
 Ombre - v. *Shadows*.
 Pantera del West, La - v. *The Oklahoma Woman*.
 Peccatori della Foresta Nera, I - v. *La chambre ardente*.
 Pic-nic alla francese - v. *Le déjeuner sur l'herbe*.
 Porgy and Bess - v. *Porgy and Bess*.
 4 cavalieri dell'Apocalisse, I - v. *The Four Horsemen of the Apocalypse*.
 Salvatore Giuliano.
 Senilità.
 Totò contro Maciste.
 Tre contro tutti - v. *Sergeants 3*.
 13 fatiche di Ercolino, Le - v. *Saiyu-ki*.
 Ultimo testimone, L' - v. *Der letzte Zeuge*.
 Uno, due, tre - v. *One, Two, Three*.
 Vita violenta, Una.
 Voglia matta, La.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le brevi note critiche sono state redatte da Leonardo Autera.

CARTOUCHE (Cartouche) — *r.*: Philippe de Broca - *s. e sc.*: Charles Spaak, Daniel Boulanger - *f.* (Totalscope, Eastmancolor): Christian Matras - *m.*: Georges Delerue - *scg.*: François de Lamothe - *mo.*: Laurence Méry - *c.*: Rosine Delamare - *int.*: Jean-Paul Belmondo (Cartouche), Claudia Cardinale (Vénus), Jean Rochefort (« Talpa »), Jesse Hahn (« Dolcezza »), Odile Versois (Isabelle), Marcel Dalio (Malichot), Philippe Lemaire (Ferrussac), Noël Roquevert (il sergente), Alain Dekok (Louson), Jacques Charron, Lucien Rainbourg, Pierre Pepp, Madeleine Clervanne, Raoul Bilrey - *p.*: Les Films Ariane e Film Sonor / Vides - *o.*: Francia-Italia, 1961 - *d.*: Titanus.

CHAMBRE ARDENTE, La (I peccatori della Foresta Nera) — *r.*: Julien Duvivier - *s.*: da un romanzo di John Dickson Carr - *sc.*: J. Duvivier, Charles Spaak - *f.*: Roger Fellous - *m.*: Georges Auric - *scg.*: Willi Schatz - *mo.*: Paul Cayatte - *int.*: Nadja Tiller (Myra), Jean-Claude Brialy (Marc), Claude Rich (Stéphane), Perrette Pradier (Lucie), Walter Giller (Michel), Edith Scob (Marie), Antoine Balpêtré (dott. Hermann), René Génin (Handerson), Helena Manson (signora Henderson), Duvallès (Mathias), Dany Jacquet (Frieda), Claude

Piéplu, Gabriel Javour, Laurence Belval - **p.**: International Production Ufa-Taurus Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: regionale.

CONGO VIVO — **r.**: Giuseppe Bennati.

Vedere recensione di Paolo Valmarana e dati in questo numero.

DEJEUNER SUR L'HERBE, Le (Pic-nic alla francese) — **r.**: Jean Renoir.

Vedere recensione di P. Valmarana e dati a pag. 55 del n. 3, marzo 1962.

DISORDINE, II — **r.**: Franco Brusati.

Vedere recensione di Fernaldo Di Giammatteo e dati in questo numero.

DOMENICA D'ESTATE, Una — **r.**: Giulio Petroni - **s.**: Alberto Moravia, Ugo Pirro, Sergio Amidei - **sc.**: Ugo Pirro, Bruno Baratti - **f.** (Eastmancolor): Franco Villa - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Anna Maria Ferrero (Milena), Eddie Bracken (Armando), Françoise Fabian (zia Elisabetta), Ulla Jacobsson (Olga), Ugo Tognazzi (Benito), Raimondo Vianello (Adolfo), Karin Baal (Silvana), Franco Fabrizi (Giacomino), Jean-Pierre Aumont (Valerio), Gina Rovere (Maria), Renato Speziali (Alberto), Jacques Bergerac (Osvaldo), Angelo Zanolli (Andrea), Dominique Boschero (Dolores), Daniela Bianchi (Donatella), Bruno Scipioni (garagista), Filippo Laurentino (prof. Frattini), Rosita Pisano (Anita), Annabella Incontrera (Lilly), Annie Gorassini (Ursula), Anna Maria Di Nozzi (Brigitte), Elisabetta Welinsky (Cristal), Jimmy Fenomeno - **p.**: Eino Bistolfi per la Eino Bistolfi-Leo Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Dino De Laurentiis Cinematografica.

FLESH AND THE FIENDS, The (Le jene di Edimburgo) — **r. e s.**: John Gilling - **sc.**: J. Gilling, Leon Griffiths - **f.** (Dyaliscope): Monty Berman - **m.**: Stanley Black - **scg.**: John Elphick - **mo.**: Jack Slade - **int.**: Peter Cushing (dott. Robert Knox), June Laverick (Martha), Donald Pleasence (William Hare), George Rose (William Burke), Dermot Walsh (dott. Geoffrey Mitchell), Renée Houston (Helen Burke), Billie Whitelaw (Mary Patterson), John Cairney (Chris Jackson), Melvyn Hayes (Daft Jamie), June Powell, Andrew Foulds, Philip Leaver, George Woodbridge, Garrard Green, Geoffrey Tyrrel, Becket Bould, George Bishop, John Rae, Esma Cannon, Raf De La Torre, Stevan Scott, Ian Fleming, Michael Balfour, Gilda Emanuelli, George Street, Michael Mulcaster, Graham Stuart, Robert Checksfield, Sylvia Osborne, Lucy Griffiths, Golda Cassimer, Jack McNaughton, Moris Fahi, Linda Masters, Peter Stephens, Gordon Philpott, Charles Stanley, Eric Francis, Olive Kirby, Frank Henderson, Robert Hunter, Marita Stanton, Hazel Sutton, Lee, Bradshaw, Paul Craig, Glen Dearman, Anthony Valentine, John Murray Scott - **p.**: Tobert S. Baker e Monty Berman per la Triad - **o.**: Gran Bretagna, 1959-60 - **d.**: Globe.

FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE, The (I 4 cavalieri dell'Apocalisse) — **r.**: Vincente Minnelli.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

GUERRA CONTINUA, La — **r.**: Leopoldo Savona - **s.**: Lino Del Fra - **sc.**: Ugo Pirro, Gino de Sanctis - **f.**: Claudio Racca - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Gastone Carsetti - **mo.**: Gabriele Varriale - **int.**: Jack Palance (Jack), Giovanna Ralli (Italia), Folco Lulli (Marzi), Serge Reggiani (Libero), Venantino Venantini (Alberto), Franco Balducci (Conti), Milhak Balok (Sansone), Guido Bertone, Isabella Chiurgo, Vida Levstik, Vera Murco, Ajsa Mesic, Valeria Sila, Bruno Scipioni - **p.**: Fulvio Lucisano per la Italian International Film / Société Nouvelle de Cinématographie - **o.**: Italia-Francia, 1962 - **d.**: Globe.

JEU DE LA VÉRITÉ, Le (Il gioco della verità) — **r.**: Robert Hossein - **s.**: Jean Serge, Robert Chazal - **sc.**: R. Chazal, J. Serge, Louis Martin, R. Hossein, Steve Passeur - **f.** (Cinemascope): Christian Matras - **m.**: André Hossein - **scg.**: Jean André - **int.**: Jean Servais, Nadia Gray, Paul Meurisse, Jacques Dacqmine, Perrette Pradier, Marc Cassott, Jeanne Valérie, Jean-Louis Trintignant, François Prevost, Georges Rivière, Dahlia Lavi, Robert Hossein, Thien-Huong - **p.**: Cocinor-Marceau-Productions Francis Lopez - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: Atlantis.

LETZTE ZEUGE, Der (L'ultimo testimone) — **r.**: Wolfgang Staudte - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di Giovanni Calendoli a pag. 79 e dati a pag. 93 del n. 7-8 del luglio-agosto 1961 (Festival di Cannes).

MAURIZIO, PEPPINO E LE INDOSSATRICI — r.: Filippo Ratti - s.: Vincenzo Petti - sc.: Luigi Angelo, Giorgio Lotta, F. Ratti - f. (Dyaliscope): Romolo Garrone - m.: Gianni Ferrio - seg.: Elio Balletti - mo.: Andreina Casini, Sandra Giglietti - int.: Maurizio Arena (Maurizio), Peppino Di Capri (Peppino), Mara Berni (Mara), Liuba Bodine (Antonella), Rossella D'Aquino (Bice), Tiberio Murgia, Giuseppe Porelli, Toni Dalli, Giulio Rinaldi, Nando Angelini, Consalvo Dell'Arti, Romolo Diori, Giuliano Giunti, Walter Maestosi, Bruno Tocci, Roberto Vongher - p.: Vincenzo Petti per la Polaris - o.: Italia, 1961 - d.: regionale.

MIO AMICO BENITO, II — r.: Giorgio Bianchi - s. e sc.: Luigi Magni, Stefano Struchì, G. Bianchi, Oreste Biancoli da un'idea di Amleto Nobili - f.: Tino Santoni - m.: Armando Trovajoli - seg.: Luciano Ricceri - c.: Lucia Mirisola - mo.: Daniele Alabiso - int.: Peppino De Filippo, Didi Perego, Mario Carotenuto, Mac Ronay, Andrea Checchi, Emma Gramatica, Luigi Pavese, Luigi De Filippo, Giuseppe Porelli, Riccardo Billi, Carlo Pisacane, Tiberio Murgia, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Franco Giacobini, Ciccio Barbi - p.: Mario Mariani per la Cinex - o.: Italia, 1961-62 - d.: Atlantis.

MIRACLE DES LOUPS, Le (La congiura dei potenti) — r.: André Hunebelle - s.: dal romanzo omon. di Henri Dupuy-Mazuel - sc.: Jean Halain, Pierre Foucaud, A. Hunebelle - f. (Dyaliscope, Eastmancolor): Marcel Grignon - m.: Jean Marion - seg.: Georges Lévy - mo.: Jean Feyte - int.: Jean Marais (Robert de Neuville), Rosanna Schiaffino (Jeanne de Beauvais), Jean-Louis Barrault (Luigi XI), Roger Hanin (Carlo il Temerario), Guy Delorme (Sénac), Louis Arbessier, Annie Anderson, Georges Lycan, Jean Marchat, Albert Lambert jr., Paul Bonifas, Jacques Seiler, Alberto Titado, Raoul Bilsey, P. Palfray - p.: P.A.C.-S.N. Pathé Cinéma / Da.Ma.Cinematografica - o.: Francia-Italia, 1961 - d.: regionale.

MY GEISHA (La mia geisha) — r.: Jack Cardiff - s. e sc.: Norman Krasna - f. (Technirama, Technicolor): Shunichiro Nakao e Stanley Sayer - m.: Franz Waxman - seg.: Hal Pereira, Arthur Lonergan, Makota Kikuchi - c.: Edith Head - mo.: Archie Marshek - int.: Shirley MacLaine (Lucy Dell / Yoko Mory), Yves Montand (Paul Farley), Edward G. Robinson (Sam Lewis), Robert Cummings (Bob Moore), Yoko Tani (Kazumi Ito), Tatsuo Saito (Kenichi Takata), Alex Gerry (Leonard), Nobuo Chiba (Shig), Ichiro Hayakawa (Hisako Amatsu), George Furness (George) - p.: Steve Parker per la Paramount / Sachico Productions - o.: U.S.A.-Giappone, 1961 - d.: Paramount.

Un regista di Hollywood sa di dovere i suoi successi alla presenza di sua moglie come interprete dei film che dirige. Per uscire dall'alone di lei ha la bella idea di realizzare un « film d'arte » tutto da solo con interpreti presi dalla strada, e tale film dovrebbe essere — guarda un po' — la « Butterfly » con musica di Puccini e regolarmente cantata, ma girata « sui luoghi stessi dell'azione ». Il successo gli arriderà, ma ancora una volta almeno in parte per merito della moglie che, camuffata da geisha, si era fatto assegnare dal marito, che non l'aveva riconosciuta, il ruolo della protagonista. Da un simile canovaccio ci saremmo aspettati o un racconto grottesco o una specie di satira di certa mentalità dell'ambiente cinematografico hollywoodiano. Invece il regista, l'ex-operatore inglese Jack Cardiff, ha preso tutto maledettamente sul serio con i risultati che si possono immaginare, a mala pena corretti dalla prestazione della brava Shirley MacLaine. (L.A.).

OKLAHOMA WOMAN, The (La pantera del West) — r.: Roger Corman - s. e sc.: Lou Russoff - f. (SuperScope): Fred West - m.: Ronald Stein - mo.: Ronald Sinclair - int.: Richard Denning (Steve Ward), Peggie Castle (Marie « Oklahoma » Saunders), Cathy Downs (Susan Grant), Tudor Owen (Ed. Grant), Martin Kingsley (sceriffo Peters), Touch Connors (Tom Blake) - p.: Roger Corman per la Sunset Productions - o.: U.S.A., 1956 - d.: regionale.

ONE, TWO, THREE (Uno, due, tre) — r.: Billy Wilder.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

PORGY AND BESS (Porgy and Bess) — r.: Otto Preminger.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

SAIYU-KI (Le 13 fatiche di Ercolino) — r.: Taiji Yabushita, Osamu Tezuka - s.: Yasuji Mori, Akira Dajkubara - adatt.: Hideyuki Takahashi, Goro Kon-taibo - sc.: Osamu Tezuka, Lou Rusoff, Lee Kresel - f. (Magiscope, Eastmancolor, stampato in Technicolor): Seigo e Harusato Otsuka, Komei Ishikawa, Kenji Sugiyama - m.: Les Baxter - coord. mus.: Al Simms - scg.: Keinosuke Uegusa - animaz.: Koichi Mori, Vasuo Otsuka, Masao Kumakawa, Akira Daikuhara, Hideo Furuzawa - p.: Hiroshi Okawa, Lou Rusoff per la Toei Animation Studio - o.: Giappone, 1960 - d.: Globe.

Vedere cenni di M. Verdone a pag. 162 e a pag. 164 del n. 7-8, 1961 (Venezia - film per ragazzi). Il film è citato come La scimmia incantata.

SALVATORE GIULIANO — r.: Francesco Rosi.

Vedere recensione di G.B. Cavallaro e dati in questo numero.

SENILITA' — r.: Mauro Bolognini.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

SERGEANTS 3 (Tre contro tutti) — r.: John Sturges - s. e sc.: W.R. Burnett - f. (Panavision, Technicolor): Winton Hoch, Carl Guthrie - m.: Billy May - scg.: Frank Hotaling - mo.: Ferris Webster - r. seconda troupe: Al Wyatt - int.: Frank Sinatra (Mike Merry), Dean Martin (Chip Deal), Sammy Davis jr. (Jonah Williams), Peter Lawford (Larry Barrett), Joey Bishop (Roger Boswell), Henry Silva (Aquila Montana), Ruta Lee (Amelia Parent), Buddy Lester (Willie), Phillip Crosby (Ellis), Dennis Crosby (Page), Lindsay Crosby (Wills), Armand Alzamora (Caleb), Richard Simmons (col. Collingwood), Michael Pate (Wattanka), Richard Hale (Aquila Bianca), Mickey Finn (Morton), Sonny King (caporale), Hank Henry (Blacksmith) - p.: Frank Sinatra per la E.C. - o.: U.S.A., 1961 - d.: Dear.

John Sturges aveva fama di essere uno dei registi più gravi e compiti di tutto il recente cinema americano, sia che trattasse il genere poliziesco che il western. Tale fama Sergeants Three smentisce categoricamente, senza che nulla torni a suo vantaggio. Il film non è altro che il kiplinghiano Gunga Din, realizzato da George Stevens nel 1939, trapiantato dall'India al Far West in chiave di caricatura grossolana piuttosto che di burla spiritosa come avrebbe voluto essere. In burla sembra piuttosto preso lo spettatore con le esibizioni del trio Sinatra-Martin-Lawford in clima di divertimento del tutto personale e incontrollato, tra i continui languori di un copione buttato già a caso da W.R. Burnett rivangando tutti i motivi della vecchia « horse-opera ». (L.A.).

SHADOWS (Ombre) — r.: John Cassavetes - s.: J. Cassavetes - mo.: Len Appelson, Maurice McEndree - altri int.: Rupert Crosse (Rupe), Tom Allen (Tom), Dennis Sallas (Dennis), David Pokitellow (David), Davey Jones, Pir Marini, Victoria Vargas, Jack Ackerman, Jacqueline Walcott, Cliff Carnell, Jay Crecco, Ronald Maccone, Bob Reeh, Joyce Miles, Nancy Deale, Gigi Brooks, Lyn Hamelton, Marilyn Clark, Joanne Sages, Jed McGarvey, Greta Thyssen - p.: Maurice McEndree, Seymour Cassel per la Cassavetes-McEndree-Cassel - d.: Globe.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 44 e altri dati a pag. 57 del n. 8-9 dell'agosto-settembre 1960 (Festival di Venezia, I film dell'informativa).

TOTO' CONTRO MACISTE — r.: Fernando Cerchio - s.: Ottavio Poggi - sc.: Liberatore, Sergio Corbucci, Giovanni Grimaldi, Gastone Da Venezia - f. (Totalscope, Eastmancolor): Angelo Lotti - m.: Francesco De Masi - scg.: Antonio Visone - mo.: Antonietta Zita - int.: Totò, Nino Taranto, Samson Burke, Nadino Sanders, Nerio Bernardi, Gabriella Andreini, Luigi Pavese, Nino Marchetti, Piero Palermi, Daniele Igliozzi, Carla Crescini, Luisa Rispoli - p.: Vanguard Film-Liber - o.: Italia, 1962 - d.: Euro.

VITA VIOLENTA, Una — r.: Paolo Heusch e Brunello Rondi.

Vedere recensione di G.B. Cavallaro e dati in questo numero.

VOGLIA MATTA, La — r.: Luciano Salce.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

WALK ON THE WILD SIDE (Anime sporche) — r.: Edward Dmytryk.
Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

YOUNG DOCTORS, The (Giorni senza fine) — r.: Phil Karlson - s.: dal romanzo «The Final Diagnosis» e dalla commedia televisiva «No Deadly Medicine» di Arthur Hailey - sc.: Joseph Hayes - f.: Arthur J. Ornitz - m.: Elmer Bernstein - seg.: Richard Sylbert, Jimmy Di Gangi, Angelo Latacona - c.: Ruth Morley - mo.: Robert Swink - int.: Fredric March (dott. Joseph Pearson), Ben Gazzara (dott. David Coleman), Dick Clark (dott. Alexander), Eddie Albert (dott. Charles Dornberger), Ina Balin (Cathy Hunt), Phyllis Love (signora Alexander), Aline MacMahon (dottoressa Lucy Grainger), Edward Andrews (Bannister), Arthur Hill (Tomaselli), Rosemary Murphy (miss Graves), Bernard Hughes (dott. O'Donnell), Joseph Bova (dott. Shawcross), George Segal (dott. Howard), Matt Crowley (dott. Rufus), Dick Button (interno) - p.: Stuart Millar, Lawrence Turman per la Drexel Corporation-Millar / Turman Productions - o.: U.S.A., 1961 - d.: Dear.

Riedizioni e riprese

REAR WINDOW (La finestra sul cortile) — r.: Alfred Hitchcock - s.: da un romanzo di Cornell Woolrich - sc.: John Michael Hayes - f. (Technicolor): Robert Burks - m.: Franz Waxman - seg.: Hal Pereira, J. McMillan Johnson - mo.: George Tomasini - int.: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Raymond Burr, Thelma Ritter, Judith Evelyn, Georgine Darcy, Sara Berner, Frank Cady, Ross Bagdasarian, Rand Harper, Irene Winston, Havis Davenport, Jesslyn Fax, Marla English, Kathryn Grandstaff, Alan Lee, Anthony Warde, Benny Bartlett, Fred Graham, Harry Landers, Edwin Parker, Dick Simmons, Iphigénie Castiglioni, Len Hendry, Mike Mahoney, Alfred Hitchcock - p.: A. Hitchcock per la Paramount - o.: U.S.A., 1954 - d.: Paramount.

nella collana TESTI E DOCUMENTI
PER LA STORIA DEL FILM

La scenografia cinematografica in Italia

a cura di Virgilio Marchi,
Guido Cincotti,
Fausto Montesanti

Analisi e consuntivo di una tradizione: i migliori scenografi del nostro cinema in un puntuale esame critico corredato dai documenti fotografici delle loro opere più significative. L. 500

Venezia 1932-39

a cura di Giulio Cesare Castello
e Claudio Bertieri

I film più importanti delle mostre veneziane dell'anteguerra: ai dati tecnici completi si accompagna un'antologia stimolante e preziosa della critica di allora. L. 1.500

Due eleganti volumi con tavole f. t., in formato 150x219, con copertina a colori.

ROMA EDIZIONI DELL'ATENEO

nella collana di studi critici e scientifici
del centro sperimentale
di cinematografia

Valentino Brosio

Manuale del produttore di film

*Non un arido trattato ma un piacevole vade-mecum scritto da
uno dei più noti organizzatori di produzione cinematografica.*

L. 1.200

Roger Manvell

John Huntley

Tecnica della musica nel film

Il primo trattato organico sull'argomento, integrato — nell'edizione italiana a cura di Fernaldo Di Giammatteo — da filmografia e discografia.

L. 3.000

Due eleganti volumi con tavole f. t. in formato 150x219 rilegati con sovracopertina plastificata a colori.

Roma - Via Antonio Musa, 15

è in preparazione
il quinto volume (O-R) del

Filmlexicon

degli Autori e delle Opere

direttore

FLORIS LUIGI AMMANNATI

Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

redattore capo

FERNALDO DI GIAMMATTEO

redattore

ERNESTO G. LAURA

Pudovkin e Mary Pickford, il primo Maciste, Bartolomeo Pagano, e Pastrone, il padre del film storico, Renoir, Rossellini, il cecoslovacco Rovensky, l'americano Rossen, e Pathé e Laurence Olivier: le cento facce della storia del cinema, i maggiori e i minori, i registi e gli interpreti. Un'opera monumentale, realizzata dal Centro Sperimentale di Cinematografia con la collaborazione di studiosi di ogni parte del mondo.

*Sezione AUTORI — volume quinto (O-R) —
1500 colonne circa, cento tavv. in nero e a col.,
rilegato in tela bukran, con fregi in oro e custodia*

L. 10.000

ROMA EDIZIONI DELL'ATENEO

Librerie italiane presso cui è in vendita "Bianco e Nero,,

- Libreria Petrini G.B. - Via Pietro Micca 22 - TORINO.
Libreria Internaz. TREVES - Via S. Teresa 6 - TORINO.
Casa del libro - Di Lazzarelli - Portici Teatro Coccia - NOVARA.
Casa del libro - Teatro Coccia - NOVARA.
Libreria Caldi Natalina Zappa - Piazza Vittorio Alfieri 13 - ASTI.
Libreria Moderna - Corso Nizza 46 - CUNEO.
Libreria Casiroli - Piazza Duomo 31 - MILANO.
Libreria Internaz. - Via Manzoni 40 - MILANO.
Libreria Internazionale - Piazza S. Babila Corso Monforte 2 - MILANO.
Libreria Manzoni - Editore Feltrinelli - Via Manzoni 20 - MILANO.
Libreria Editrice Magenta - VARESE.
Ditta M. Bianchi - Spedizioni per Melisa Lugano (Varese) - PORTO CERESIO.
Libreria Giuseppe Marino - Via Garibaldi 8 - COMO.
Libreria Bernasconi - Via Dante 31 - COMO.
Libreria Tarantola A. - Piazza Martiri 43 - BELLUNO.
Libreria Tarantola - Via Vittorio Veneto 20 - UDINE.
Libreria Vanzan - Via C. Battisti 2 - ROVIGO.
Libreria Sangiorgio - S. Marco 2457 - VENEZIA.
Libreria Minerva - S. Giovanni Crisostomo 5796 - VENEZIA.
Libreria Dante di Savioli e Benini - Via Mazzini 6 - VERONA.
Libreria Riccardo Zannoni - Via Garibaldi 4 - PADOVA.
Libreria Rizzoli - Via Rizzoli 8 - BOLOGNA.
Libreria Nicola Zanichelli S.A. - Piazza Galvani 1/H - BOLOGNA.
Libreria Parolini - Via Ugo Bassi 14 - BOLOGNA.
Libreria Innerio - Via Alessandrini 26 - BOLOGNA.
Libreria Rinascita - Piazza Matteotti 20/21 - MODENA.
Libreria Riminese - Via Dante 2 - RIMINI (Forlì).
Libreria Universitaria - Via D'Azeglio 116 - PARMA.
Cartolibreria Moderna - Via Guido da Castello 13 - R. EMILIA.
Agenzia Giorgi - FIRENZE.
Libreria Fiorenza - Via della Madonna 31/33 - LIVORNO.
Libreria Società Editrice Tirrena - Via Grande 91 - LIVORNO.
Libreria Pellegrini - PISA.
Libreria Universitaria Feltrinelli - Piazzetta S. Giorgio - PISA.
Libreria Pisana di Cultura - Corso Italia 69/R - PISA.
Libreria Galleri Luigi - Via Banchi di Sopra 18 SIENA.
Libreria Giordano - Via Orazio Antinori 36 - PERUGIA.
Libreria Einaudi - Via Veneto 56/A - ROMA.
Libreria Ulrico Hoepli - Largo Ghigi / Galleria Colonna - ROMA.
Libreria Internazionale Modernissima - Via della Mercedes 43/44 - ROMA.
Libreria Matteucci - Via G. Battisti 6/A - ROMA.
Libreria Pegaso di Feltrinelli editore - Via Campo Marzio 11 - ROMA.
Libreria Rinascita - Via Botteghe Oscure 2 - ROMA.
Libreria Internazionale Minerva - Via Ponte di Tarpia 5/8 - NAPOLI.
Libreria Mario Guida - Piazza dei Martiri 70 - NAPOLI.
Libreria Internazionale Leo Lupi, già Treves - Via Roma 249/250 - NAPOLI.
Libreria Macchiaroli - Via Carducci 57/59 - NAPOLI.
Libreria Ettore Della Monica - Via Velia 22 - SALERNO.
Libreria Giuseppe LATERZA e figli - Via D. Alighieri 47 - BARI.
Libreria Sansoni ex Macri - Corso Cavour 93 - BARI.
Filippi Mario - Via dei Cesari 61 - TARANTO.
Libreria Giovanni Patierno - Corso Garibaldi 13 - FOGGIA.
Libreria Saverio Labate - Rione Marconi 7 - R. CALABRIA.
Libreria Ambrosiano - Piazza Genovese 2 - R. CALABRIA.
Libreria Villa Luisa - Piazza Galluppi - CATANZARO.
Libreria Tindari - Via Maqueda 198 - PALERMO.
Libreria Flaccovio, Salvatore Fausto - Via Ruggero Settimo 87 - PALERMO.
Libreria Editrice Domino - Via Roma 226 - PALERMO.
Cartolibreria Diana, Gemma Filippini - Via Archimede 3 - SIRACUSA.
Libreria Peloritana - Corso Cavour 165 - MESSINA.
Libreria O.S.P.E. - Via T. Cannizzaro 100 - MESSINA.
Libreria LADO - Via Cagliari 62 - SASSARI.
Calzia Silla - Cartolibreria - NUORO.

**RASSEGNA DI STUDI
CINEMATOGRAFICI**

ANNO XXIII

Aprile 1962 - N. 4

**EDIZIONI DELL'ATENEO . ROMA
CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA**

Lire 400